



Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española

POÉTICA DE LA NOVELA DEL DICTADOR HISPANOAMERICANO

ORIGEN, EVOLUCIÓN Y AGOTAMIENTO DE UN
SUBGÉNERO NOVELÍSTICO

Tesis presentada para optar al grado de Doctor por
Carlos Ferrer Plaza

Dirigida por
Dr. Teodosio Fernández Rodríguez

Programa de Doctorado: «Las literaturas hispánicas y los géneros
literarios en el contexto occidental»

Madrid, 2016

A mi padre Juan (*in memoriam*) y a mi madre María de los Ángeles. Con gratitud.

A Juani y Nines.

A Amanda.

Agradecimientos

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda han colaborado en la realización del presente trabajo, en especial a Teodosio Fernández Rodríguez, director de esta investigación, por la orientación, el seguimiento y la supervisión continua de la misma, pero sobre todo por la motivación y el apoyo recibido a lo largo de estos años.

Especial reconocimiento merecen las sugerencias y comentarios recibidos de los profesores Juan Pablo Chiappara Cabrera, Aitor Rivas Rodríguez y María de los Ángeles Ferrer Plaza. Sin olvidar la inestimable ayuda de David Díaz Ortiz, excelente consejero e improvisado gestor.

Quisiera hacer extensiva mi gratitud a la Universidade Federal de Viçosa por su apoyo institucional a esta investigación y, especialmente, a los compañeros del Departamento de Letras por su colaboración y amistad. También me gustaría dar las gracias a los profesores y amigos de la Universidade Estadual Paulista «Júlio de Mesquita Filho» (Araraquara) por sus constantes palabras de aliento.

Un agradecimiento muy especial merece la comprensión, paciencia y ánimo recibidos de toda mi familia y amigos, en Araraquara, Viçosa y Madrid.

Por fin, a mi compañera Amanda: gracias por haber estado a mi lado en este largo viaje.

«Ahora, estas estatuas tuyas descansarán en el fondo del mar; serán verdecidas por el salitre, abrazadas por los corales, recubiertas por la arena. Y allá por el año 2500 o 3000 las encontrará la pala de una draga, devolviéndolas a la luz. Y preguntarán las gentes, en tono de Soneto de Arvers: ‘¿Y quién fue ese hombre?’. Y acaso no habrá quien pueda responderles. Pasará lo mismo que con las esculturas romanas de mala época que pueden verse en muchos museos: sólo se sabe de ellas que son imágenes de Un Gladiador, Un Patricio, Un Centurión. Los nombres se perdieron. En el caso tuyo se dirá: ‘Busto, estatua, de Un Dictador. Fueron tantos y serán tantos todavía, en este hemisferio, que el nombre será lo de menos’».

Alejo Carpentier. *El recurso del método* (1975)

«[...] en la historia de la literatura, y en el arte, existe una atracción morbosa por el mal, mucho más intensa que por el bien. La bondad no suele ser muy fértil artísticamente hablando. Todos los desvalores tienen una perversa fascinación y mucha mayor audiencia, tal vez porque nos sabemos víctimas de esas pasiones. Me preguntabas que por qué dan tanto juego literario las dictaduras. Porque la dictadura es la expresión suprema del mal».

Entrevista a Mario Vargas Llosa (*El Cultural*, 06/06/2001)

«El Mal parece que puede ser captado, pero sólo en la medida en que el Bien es su clave. Si la intensidad luminosa del Bien no diera su negrura a la noche del Mal, el Mal dejaría de ser atractivo. Esta verdad es difícil. Hay algo en ella que irrita al que la escucha. Sin embargo, sabemos que las cosas que más afectan a la sensibilidad proceden de contrastes».

Georges Bataille. *La literatura y el mal* (2000)

TÍTULO: Poética de la novela del dictador hispanoamericano. Origen, evolución y agotamiento de un subgénero novelístico.

RESUMEN: Esta investigación se propone como objetivo principal identificar los rasgos fundamentales de la poética del subgénero denominado “novela del dictador” y profundizar en los contextos de producción y recepción que envuelven este fenómeno literario. Para ello, se establecen las relaciones de esta tipología novelística con un sistema más amplio y complejo de factores intra y extraliterarios con la finalidad de alcanzar una correcta intelección de los contextos ideológicos, histórico-sociales, culturales y literarios que determinan los procesos de formación, evolución y agotamiento del subgénero. En el enfoque adoptado se pone especial atención al carácter dinámico del fenómeno y a la dialéctica entre permanencia y alteración que determina los procesos de transformación y reactualización del marco genérico aparejados a su dimensión histórica. Los resultados de la investigación corroboran la hipótesis de que *Tirano Banderas* (1926), de Ramón del Valle-Inclán, y *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, son las dos obras fundacionales que establecen los elementos constitutivos de la poética de la novela del dictador. A partir del análisis de estas dos obras y de las relaciones que entablan con la tradición narrativa de la dictadura producida con anterioridad en Hispanoamérica, se aborda de qué manera determinadas novelas publicadas en los años cincuenta, sesenta y setenta asimilan, reproducen y transforman esta poética. Las obras analizadas en esta parte de la investigación son *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea, *El gran solitario de palacio* (1971), de Rene Avilés Fabila, *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez y *General a caballo* (1980), de Lisandro Otero, textos escogidos por ejemplificar de manera paradigmática la dinámica entre especificidad y tipicidad inherente a la identidad genérica de la novela del dictador. Por último, se abordan las causas del agotamiento de la poética a partir de la segunda mitad de los años setenta y el progresivo fenómeno de ‘desplazamiento intergenérico’ de la temática dictatorial hacia la denominada «nueva novela histórica» que tiene lugar en este periodo. Asimismo, se analiza la posición central de la novela *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos en este proceso de profunda transformación que alcanza tanto la producción como la difusión y recepción del subgénero a partir de los años ochenta.

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana – novela del dictador – Miguel Ángel Asturias – Ramón del Valle-Inclán.

ABSTRACT: Drawing from the identification of the distinguishing features of the poetics of the sub-genre described with the term “dictator novel”, this dissertation investigates the ways in which this literary phenomenon inserted into varying contexts of production and reception which have significantly shaped the sub-genre. In order to do so, special attention is given to the connection between the long series of novels about Spanish American dictators and a wide and complex system of internal factors and elements extrinsic to the text so as to achieve a more complete understanding of the specific ideological, historical, social, cultural and literary contexts which contributed to the process of formation, development and exhaustion of the sub-genre. As a result of its dynamic nature as a process, special attention is paid to the dialectic between permanence and change which determines the process of transformation and reenactment of the generic framework, which is inextricable linked to its historical dimensions. The examination of the series *Tirano Banderas* (1926) plus *El Señor Presidente* (1946) leads us unmistakably to confirm the hypothesis that both Valle-Inclán’s and Miguel Ángel Asturias’ foundational texts established the constituent elements of the poetics of dictator novel. On the basis of the analysis of these two novels as well as of their connections with the corpus of novels which were produced previously within the narrative of dictatorship tradition in Spanish American literature, this study illustrates to which extent dictator novels published in the fifties, sixties and seventies assimilate, incorporate and transform the poetics of the genre. Thus dictator novels selected for in-depth analyses -*El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), by Jorge Zalamea, *El gran solitario de palacio* (1971), by René Avilés Fabila, *El otoño del patriarca* (1975), by Gabriel García Márquez and *General a caballo* (1980) by Lisandro Otero- have been chosen for the ways in which they exemplify paradigmatically the dynamic between specificity and typicality intrinsic to dictator novel generic identity. Furthermore, the study focuses on the causes of the exhaustion of the poetics from the second half of the seventies and the progressive phenomenon of intergeneric shift of the thematic of dictatorship towards the so-called “new historical novel”, which emerged in that period. Finally, the study addresses the decisive role played by the novel *Yo el Supremo* (1974) by Augusto Roa Bastos in the process of deep transformation dictator novel underwent, which concerns the production as well as the diffusion and reception of the sub-genre from the decade of the eighties.

KEYWORDS: Latin American literature, dictator novel, Miguel Ángel Asturias, Ramón del Valle-Inclán.

Índice

Presentación.....	11
PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA NOVELA DEL DICTADOR	15
Capítulo 1: El estudio de la novela del dictador: Estado de la cuestión	17
1.1. Estudios críticos anteriores a 1974	21
1.2. Estudios críticos desde 1974 hasta 1987	26
1.3. Estudios críticos de 1987 a la actualidad	44
Capítulo 2: La novela del dictador como subgénero novelístico. Reflexiones teóricas	53
2.1. Objetivos, hipótesis de investigación y anotaciones metodológicas.....	65
SEGUNDA PARTE: ORIGEN Y CONSTITUCIÓN DE LA NOVELA DEL DICTADOR. CLAVES DE UNA POÉTICA	77
Capítulo 3: La generación del 37. Los precursores del subgénero.....	79
3.1. La fundación de la nación y Juan Manuel de Rosas	86
3.2. La Generación del 37 y Juan Manuel de Rosas. Civilización contra barbarie....	93
3.3. Entre el panfleto y la novela	109
Capítulo 4: Narrativa de la dictadura (1855-1915). ¿Un periodo sin precursores?.....	131
4.1. La consolidación de la novela realista y naturalista y la temática de la dictadura.....	137
4.2. El movimiento modernista y las dictaduras. «Las fieras del trópico», de Rafael Arévalo Martínez	146
Capítulo 5: <i>Tirano Banderas</i> : la novela inaugural	163
5.1. El contexto histórico-literario de <i>Tirano Banderas</i>	173
5.2. La indeterminación artística.....	187
5.3. La indeterminación referencial	212
5.4. <i>Tirano Banderas</i> y <i>Facundo</i>	228

Capítulo 6: <i>El Señor Presidente</i> : la novela fundacional.....	239
6.1. <i>El Señor Presidente</i> y <i>Tirano Banderas</i> : convergencias y divergencias	247
6.2. El dictador como mito (e historia)	268
 TERCERA PARTE: CONSOLIDACIÓN, EVOLUCIÓN Y AGOTAMIENTO DEL SUBGÉNERO	 295
 Capítulo 7: Poética del subgénero. Consolidación y evolución histórica	 297
7.1. La persistente realidad dictatorial y la vigencia del modelo genérico. Del ar- quetipo mítico a la sátira paródica	 302
7.1.1. Del «solitario de palacio» al «general a caballo». Conciencia genérica y sátira paródica.....	319
7.2. Americanismo y vanguardia. Permanencia y transformación de la poética del subgénero	338
7.2.1. Del «Burundún-Burundá» al «patriarca». Mito y lenguaje en la con- solidación y transformación del subgénero	362
 Capítulo 8: Agotamiento del subgénero y desplazamiento intergenérico. De la novela del dictador a la nueva novela histórica.....	 389
8.1. El desplazamiento intergenérico de la figura del dictador. Relaciones con los nuevos abordajes historiográficos	393
8.2. La novela del dictador ante un nuevo paradigma narrativo	405
8.2.1. Desplazamiento intergenérico a nivel autorial. <i>Yo el Supremo</i> como texto germinal	414
8.2.2. Fluctuación de las fronteras genéricas: Entre el dictador y el compi- lador	445
 CONCLUSIONES.....	 457
 BIBLIOGRAFÍA	 469
I. Bibliografía de obras estudiadas	471
II. Bibliografía general	471

Presentación

A VUELTAS CON LA NOVELA DEL DICTADOR

La presente tesis doctoral tiene su origen en la intersección entre una pasión y una perplejidad. La pasión nace originariamente con la fascinación provocada por el descubrimiento de las novelas *El Señor Presidente*, *Tirano Banderas* y *El otoño del patriarca*, lo que supuso la revelación de una literatura en la que la denuncia política y el placer estético están inseparablemente unidos en la experiencia de la lectura. Este interés se mantendrá en el tiempo, reforzado por el hallazgo de nuevas obras cuya interpretación general estaba orientada por las coordenadas referenciales incluidas en el concepto «novela de(l) dictador». Como es lógico, tratándose de un estudiante de Filología Hispánica, estas lecturas derivaron en una intensa curiosidad por el estudio de las obras desde una perspectiva de conjunto y el consecuente análisis de gran parte de los estudios dedicados a profundizar en el subgénero. Es a partir de esta aproximación al discurso crítico cuando emergieron una serie de cuestionamientos, ya que, si bien el objeto de estudio ha sido profusamente abordado desde una marcada multiplicidad de planteamientos, enfoques metodológicos y propuestas interpretativas, se hace evidente, no obstante, la existencia de considerables lagunas en el conocimiento de un fenómeno literario que, observado desde esta perspectiva crítica, dista mucho de presentar una configuración nítida y estable en lo que respecta a su definición, caracterización y clasificación dentro de las letras del continente.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que la denominación «novela del dictador» se ha consolidado durante las cuatro últimas décadas como un marbete unánimemente aceptado por todos los agentes de la comunicación literaria para designar una de las manifestaciones literarias más representativas de la narrativa hispanoamericana. Esta contradicción entre la falta de consenso crítico sobre las características que configuran la identidad genérica de la novela del dictador y la aceptación general sobre su existencia dentro del campo literario hispanoamericano, pone en evidencia la necesidad de realizar una revisión de los fundamentos básicos del subgénero desde un enfoque que dé cuenta de identificar e interpretar los diversos factores que determinan su cambiante configuración, procurando evitar las aproximaciones encerradas en el estrecho

marco de las listas clasificatorias y las divisiones genéricas organizadas en compartimentos estancos.

Así pues, la siguiente investigación se propone como objetivo principal identificar y profundizar en los rasgos fundamentales de la poética del subgénero, teniendo en cuenta tanto los contextos de producción y recepción de las obras como el desarrollo y evolución del modelo genérico a lo largo de su dilatada existencia histórica. Este planteamiento supone, en primer lugar, adoptar una concepción dinámica del objeto de estudio, atenta a la dialéctica entre permanencia y alteración que determina los procesos de transformación y reactualización del modelo genérico y, en segundo lugar, extender el foco de la investigación con el objetivo de poner en relación al subgénero con un sistema más amplio y complejo de factores intra y extraliterarios, de tal forma que nos permita alcanzar una correcta intelección de los contextos ideológicos, histórico-sociales, culturales y literarios que determinan los procesos de formación, evolución y agotamiento del subgénero.

Considerando los objetivos propuestos y el enfoque adoptado para abordar el análisis e interpretación del objeto de estudio, hemos estructurado el trabajo en ocho capítulos que, a su vez, están englobados en tres partes de concepción más general. Esta organización prioriza la interrelación de cada uno de los temas tratados en función de los ejes fundamentales de nuestra investigación, al mismo tiempo que respeta una diseño diacrónico coherente con las características de un estudio en el que adquiere una importancia fundamental la historicidad del subgénero.

Finalizamos esta breve presentación exponiendo, de forma sintética y con una finalidad meramente orientativa, los contenidos generales de las tres partes en que esta dividido el presente estudio:

- La primera parte, titulada «Introducción al estudio de la novela del dictador», se compone de dos capítulos en los que nos ocuparemos –partiendo de un detallado repaso al discurso crítico dedicado al subgénero– de delimitar y definir el objeto de estudio, explicar los motivos que justifican la pertinencia de la discusión propuesta en el trabajo, enumerar los objetivos de la tesis en relación con las hipótesis planteadas y discutir el marco teórico en los que se fundamentan los postulados metodológicos que orientan la investigación.

- La segunda parte, «Origen y constitución de la novela del dictador. Claves de una poética», constituye el núcleo central de nuestro estudio. A lo largo de cuatro capítulos trataremos de determinar el momento en que tuvo origen el subgénero, los factores que impulsaron su surgimiento y las características fundamentales de su poética. Para ello, analizaremos en profundidad y desde múltiples ángulos las novelas *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán y *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, poniendo especial atención tanto a las relaciones existentes entre ambos textos como al análisis de las obras de la producción literaria anterior que, al mismo tiempo que anticipan ciertos rasgos de la poética del subgénero, participan activamente en la configuración de un modelo novelístico con características específicas dentro de la fecunda tradición narrativa de la dictadura. Ocuparán un lugar destacado en la investigación *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento y *Amalia*, de José Mármol, así como el relato de Rafael Arévalo Martínez «Las fieras del trópico», textos a los que dedicaremos el primer y segundo capítulo de esta sección.
- La tercera parte, «Consolidación, evolución y agotamiento del subgénero», se divide en dos capítulos que toman como punto de partida los resultados obtenidos en la segunda parte de la investigación. El primero de ellos tiene como objetivo principal profundizar en las razones que impulsaron la consolidación y posterior evolución del subgénero en Hispanoamérica durante los años cincuenta, sesenta y setenta, e incluye los análisis individualizados de cuatro novelas (*El gran solitario de palacio*, de René Avilés Fabila; *General a caballo*, de Lisandro Otero; *El gran Burundún Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea y *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez) a través de los cuales será posible reflexionar sobre las dinámicas que determinan la dialéctica entre iteración y transformación en la poética del subgénero. Por otra parte, en el capítulo octavo, el foco de nuestra investigación se concentrará en la segunda mitad de los años sesenta, periodo en el que se produce un cambio de tendencia en la novelística del continente que incide directamente en la constitución del subgénero. Estudiaremos este fenómeno indagando en las relaciones entre la novela del dictador y la denominada «nueva novela histórica».

Este dilatado recorrido por la narrativa hispanoamericana de los siglos XIX y XX pretende diseñar una imagen cabal de un fenómeno literario cuya complejidad y amplitud desborda cualquier tentativa de aprehensión totalizadora. Sin embargo, es precisamente la aceptación de esta limitación la que, a nuestro juicio, abre nuevos caminos para descubrir los mecanismos que determinan el funcionamiento del subgénero en el sistema literario hispanoamericano, permitiendo hilvanar un trazado coherente de su evolución histórica, fundamentado, precisamente, en el carácter dinámico y proteico de su identidad genérica. Las páginas que siguen se proponen introducir al lector en este desafío.

Primera parte

**INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA NOVELA DEL
DICTADOR**

Capítulo 1

EL ESTUDIO CRÍTICO DE LA NOVELA DEL DICTADOR: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Vamos a comenzar la parte introductoria de nuestro trabajo dedicando un capítulo a la relación bibliográfica de los trabajos más destacados publicados sobre la novela del dictador. Lo primero que debemos señalar es que uno de los aspectos que caracteriza nuestra investigación es el enorme número de estudios críticos que han tratado el tema. El bloque central de este voluminoso corpus bibliográfico se encuentra entre 1975 y los últimos años de la década de los ochenta, periodo en el que existe un apogeo del interés crítico sobre la narrativa centrada en la temática de la dictadura y que, como hecho significativo, se convirtió ya en el año 1987 en el propio objeto de estudio de un excelente ensayo de Carlos Pacheco titulado *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*, texto que será una referencia ineludible en este capítulo. Teniendo en cuenta el volumen de la bibliografía existente, ha sido necesario seleccionar los aportes críticos más relevantes para nuestro objeto de estudio, es decir, aquellos que adoptan un enfoque totalizador, acercándose de manera global al fenómeno e intentando dar respuesta a los numerosos interrogantes que plantea la pertenencia de las obras estudiadas a un determinado subsistema literario. Dentro de este grupo, ya por sí mismo abundante, nos centraremos en los trabajos que han alcanzado una importante trascendencia en la definición del subgénero y cuyas aportaciones ejemplifican de manera representativa una determinada tendencia dentro de los abordajes interpretativos que nutren la bibliografía sobre el asunto. Por otra parte, es importante destacar que comenzar esta parte preliminar con un capítulo dedicado a la revisión del estado actual de conocimiento sobre la novela del dictador no responde únicamente a la praxis habitual en este tipo de textos académicos: en nuestro caso, el objeto de estudio de la presente investigación, el subgénero de la novela del dictador, está delimitado conceptual y semánticamente por factores contextuales que atañen a la lectura realizada por la propia crítica y, por tanto, debemos partir de ellos para entender los procesos de creación del concepto genérico y su legitimación como herramienta de clasificación e interpretación de una determinada realidad literaria.

El itinerario crítico que vamos a describir a continuación pretende ofrecer una visión panorámica en la que organizaremos diacrónicamente los múltiples puntos de vista desde los cuales ha sido abordado el asunto, intentando clasificarlos de manera coherente para posibilitar una comprensión integral de las tendencias críticas más significativas. Con el fin de estructurar con mayor claridad esta exposición vamos a seguir un orden cronológico que tiene como eje el lapso temporal 1974-1975, años de publicación de *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca*. Así pues, dividiremos este repaso al discurso crítico en torno al subgénero en tres etapas: a) los estudios publicados antes de 1974; b) entre 1974 y 1987; y c) de 1988 a la actualidad.

Para entender la lógica de esta distribución temporal debemos referirnos a la importancia que tuvo la coincidente publicación de las novelas de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez, acontecimiento editorial que se convirtió en el principal desencadenante de la gran atención dada a las obras de temática dictatorial por parte de la crítica. En efecto, a partir de 1975 el número de reseñas, notas, artículos y ensayos dedicados al estudio de la novelística de temática dictatorial creció exponencialmente partiendo en su gran mayoría del análisis de la que fue considerada una auténtica trilogía sobre el poder autoritario. Una buena parte de este discurso crítico se dedicó al análisis específico de una única de las novelas del grupo – en especial *Yo el Supremo*, la que mayor atención suscitó–, pero en cualquier caso se hizo prácticamente imprescindible relacionarla, con mayor o menor profundidad, con las otras dos novelas de la «trilogía». Por otra parte, las semejanzas entre las tres obras no se limitaban únicamente al tema y la coincidencia cronológica de su publicación: el tratamiento novelístico que se hacía de la realidad dictatorial revelaba paralelismos evidentes en la modernidad en el uso del lenguaje, la complejidad de las estructuras novelescas y el acercamiento del foco narrativo sobre el personaje del dictador, lo que llevó a los investigadores a afanarse en descubrir los factores que explicaban estas similitudes más allá del protagonismo adquirido por los regímenes dictatoriales en el conflictivo contexto político latinoamericano en el que se gestaron. Para ello, se hizo inevitable adoptar una mirada retrospectiva hacia la nutrida tradición narrativa hispanoamericana en torno a la dictadura, lo que derivó en la asunción crítica –implícita o explícita– de un subgénero propio del continente, presente de manera más o menos constante a lo largo de su historia literaria y que tendría como punto de unión una

misma realidad referencial determinada por la presencia en el poder de regímenes autoritarios.

Entre esta vasta tradición temática, asumida así desde un punto de vista genérico, no era difícil encontrar antecedentes de lo que sería considerada una fase definitiva –y diferente– de su evolución: las novelas surgidas en los años setenta. De esta manera, obras representativas de la historia de la narrativa política hispanoamericana como *Amalia*, *Facundo* o *El Señor Presidente* –junto a otros títulos que hasta ese momento habían recibido poca atención crítica como la obra de 1952 *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea– comenzaron a estudiarse a la luz de las tres novelas, aunque incidiendo frecuentemente en las diferencias de concepción novelesca que las separaban, ya que la idea más generalizada era que se había producido un cambio de rumbo en los setenta, lo que suponía un avance en la complejidad con la que era tratada la figura del dictador.

Este auge de la atención crítica fue decayendo en los años ochenta pero aun así se mantuvo una estimable producción que, como señala Carlos Pacheco, tienen en común un reconocimiento «del tema del dictador y la dictadura, la figura histórica y el sistema político engendrados por el monopolio del poder, como eje de un conjunto narrativo identificable, internamente coherente y poseedor de sus propias líneas de evolución» (1987: 19). La aceptación de esta premisa actuó como un planteamiento inicial en el que la crítica profundizó partiendo de propuestas de investigación, enfoques teóricos y criterios organizativos caracterizados por su heterogeneidad –e incluso disparidad–, lo que significó la existencia de una multiplicidad de propuestas sobre los rasgos fundamentales que definían el subgénero, provocando una inestabilidad conceptual y semántica del concepto «novela del dictador» que va a permanecer hasta nuestros días. No obstante, es incuestionable la importancia del discurso crítico desarrollado en este periodo para el surgimiento y consolidación de las etiquetas «novela de la dictadura» y «novela del dictador» (y sus múltiples variantes, como veremos más adelante) en los distintos niveles del campo literario hispanoamericano –incluido el editorial y mercadológico–, y, consecuentemente, para la reorganización y relectura del sistema narrativo del continente dedicado a la temática dictatorial.

Por otra parte, nuestra decisión de acotar, a título meramente operativo, esta etapa del discurso crítico a partir del año 1987 responde a la publicación de dos ensayos de conjunto que, teniendo en cuenta los trabajos anteriores y partiendo de criterios diversos, pretenden –ahora de manera explícita– explicar las bases metodológicas de

esta clasificación, ahondar en el origen y evolución del sistema y delimitar los rasgos que caracterizan al grupo, elaborando además una lista de obras que conformarían el corpus de narraciones pertenecientes al subgénero. Se trata de los estudios de Julio Calviño Iglesias *La novela del dictador en Hispanoamérica* (1985) –completado posteriormente por *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea* (1988)– y el anteriormente citado ensayo de Carlos Pacheco *Narrativa de la dictadura y crítica literaria* (1987). A partir de ambos trabajos se consolida una perspectiva que asume la novela de la dictadura como un objeto de estudio diferenciado y reconocible dentro de la narrativa hispanoamericana, resultado de una atención crítica de primer orden que durante más de una década había realizado una relectura de este discurso novelesco. Es importante hacer un inciso a este respecto, si por una parte estos dos ensayos surgían como resultado natural y necesario dentro de un clima propicio para este tipo de formulaciones genéricas basadas en perspectivas abarcadoras, por otro lado los resultados de estos abordajes revelan la debilidad metodológica de un criterio tan impreciso como es el meramente temático, más aún si pensamos que ambos estudios abarcan un periodo que comprende más de un siglo de historia literaria en toda Hispanoamérica. Lógicamente, el número de obras que quedan comprendidas dentro de estos parámetros es abrumador: en la lista propuesta por Julio Calviño Iglesias (1985: 12-22) se incluyen noventa y cinco títulos publicados entre los años 1838 y 1982; en el corpus elaborado por Carlos Pacheco (1987: 99-127) la lista de obras entre los años 1838 y 1981 es todavía más extensa, sumando ciento treinta títulos. El criterio es tan flexible y amplio que no solo admitía un número de obras manifiestamente desmesurado como objeto de estudio, sino que además quedaba totalmente abierto a incluir nuevas obras narrativas e incluso otros subgéneros dentro de estos parámetros exclusivamente temáticos.

A partir de ese momento, partiendo de la base de que el criterio temático era el factor esencial de clasificación, la crítica se concentró en intentar enfocar con más nitidez este vasto material novelesco desde múltiples ángulos y procedimientos metodológicos: profundizando en la evolución del género en su relación con los diferentes contextos histórico-literarios; estableciendo los vínculos de la obra con el contexto histórico referencial representado; concentrando el estudio de esta tradición temática dentro de las historias literarias nacionales y planteando comparaciones en el tratamiento novelesco de rasgos constantes en el sistema (el dictador, el favorito, la prisión, la injerencia extranjera, etc.). Por otra parte, destacan por importancia y número

aquellos trabajos en los que se analizan las novelas de los años setenta desde los parámetros de la narrativa posmoderna (especialmente el cuestionamiento de los discursos «oficiales») y las relaciones entre las novelas más representativas del subgénero y la que ha sido denominada «nueva novela histórica».

1.1. Estudios críticos anteriores a 1974.

No es difícil encontrar estudios críticos que, con anterioridad a la publicación de las novelas de García Márquez, Roa Bastos y Carpentier, pongan su atención en destacar rasgos recurrentes en obras que novelan el ambiente dictatorial y la figura del tirano. Sin embargo, aunque es evidente que la crítica tiene desde los años cuarenta la clara percepción de que, en consonancia con la persistencia histórica de realidades dictatoriales en Latinoamérica, existe una tradición temática que había que tener en cuenta a la hora de estudiar la literatura política del continente, en realidad, en una gran parte de los casos, esta asunción de un bloque temático está asumida desde perspectivas caracterizadas por una concepción generalizadora y excesivamente esquemática de la narrativa hispanoamericana. Estos estudios propendían a acotar en compartimentos estancos el discurso narrativo del continente en función del mundo referencial aludido y de una supuesta vocación realista y ancilar que singularizaría la expresión novelística americana¹. Un claro ejemplo de esta tendencia es el ensayo de Luis Alberto Sánchez *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1968), texto publicado en su primera edición en 1953, en el que el crítico peruano elabora una clasificación por divisiones (y sucesivas subdivisiones) fundamentadas en criterios que priorizan la realidad referencial como punto de apoyo prioritario. De esta manera, en el capítulo sobre la novela política, Luis Alberto Sánchez añade el subtítulo «Caudillos, dictadores y tiranos» y dedica un apartado a la novela de la dictadura, seleccionando obras cuyo común denominador es el ataque o la defensa del autor de un determinado régimen

¹ Véase el estudio de Ricardo Navas Ruiz *Literatura y compromiso. Ensayo sobre la novela política hispanoamericana* (1962), de gran interés para nuestro trabajo, especialmente por analizar de manera conjunta obras paradigmáticas del subgénero (*Facundo*, *Amalia*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*). En este texto el crítico español parte de la premisa –generalizadora– de que el carácter político es el «rasgo constante» que mejor define la narrativa hispanoamericana a lo largo de su historia: «la preocupación política. Este rasgo es en sí un aspecto de un signo más amplio de la literatura hispanoamericana: la atención total a la circunstancia. El escritor hispanoamericano vive atento a la realidad circundante en cualquiera de sus formas y la lleva a su obra. En esa realidad, la política es factor decisivo» (22).

dictatorial (1968: 426-434). Esta división por afinidad temática supone el establecimiento de un criterio que será imprescindible en cualquier estudio posterior sobre el tema, sin embargo, su análisis de las relaciones entre las novelas pertenecientes a este subgrupo adolece de ciertas limitaciones al permanecer en todo momento dentro de los estrechos límites de los contenidos y la trama, sin profundizar en los rasgos estructurales, narrativos o estilísticos que pudiesen establecer vínculos de manera más compleja y dinámica. En esta propuesta teórica, la novela de la dictadura parece adicionarse como una etiqueta más dentro del discurso crítico que organizó la novela hispanoamericana de las primeras décadas del siglo XX en tendencias a las que se les asignaba un rótulo que concretaba el marco referencial en el que se desarrollaban –de manera realista– las tramas: novela de la tierra, de la selva, del llano, de la revolución mexicana, etc.

La publicación de *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle-Inclán y muy especialmente *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias cambió de manera significativa la mirada de la crítica sobre la tradición novelística de la dictadura. Ambas obras acapararon el protagonismo de los estudios sobre este asunto y provocaron una visión más amplia del fenómeno. De hecho, es el enorme éxito alcanzado por la novela de Miguel Ángel Asturias el principal detonante para que se realizasen los primeros acercamientos a las novelas de tema dictatorial con una perspectiva más abarcadora, incentivando entre los críticos la búsqueda de antecedentes e influencias que enriqueciesen el desarrollo de nuevas perspectivas para el análisis de la novela. Además, la atención de la crítica sobre *El Señor Presidente* suscitó a su vez una persistente referencia a la novela de Valle-Inclán, ya que en mayor o menor grado los investigadores se afanaron en determinar los vínculos que relacionaban las propuestas de los dos autores. Desarrollaremos en profundidad este aspecto en los capítulos correspondientes del presente trabajo, por lo que no nos detendremos en estudios específicos dedicados a estas dos novelas; aun así consideramos importante subrayar la importancia de este hecho dentro del discurso crítico que se refiere al subgénero, ya que supone el paso de un abordaje basado en elementos de contenido a otros más atentos a los vínculos existentes entre las diversas obras en sus distintos niveles de representación.

Como resultado de esta tendencia comienzan a surgir estudios que visualizan un mapa mucho más complejo de lo que el criterio meramente temático indicaba, se empiezan a vislumbrar diálogos intertextuales dentro del grupo y surgen propuestas inter-

pretativas que trazan ya rasgos básicos en la posterior definición del subgénero. Dentro de esta tendencia vamos a destacar, por la profundidad con la que se acercan al fenómeno, tres artículos que van a tener una considerable influencia en los estudios posteriores: «Sobre *El Señor Presidente* y otros temas de la dictadura», de Juan Liscano; «La nueva novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica. Estudio analítico y comparativo de *Nostramo*, *Le Dictateur*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*», de Seymour Menton; y el artículo de Giuseppe Bellini «Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea», texto precursor de los posteriores trabajos del crítico italiano sobre el mismo tema.

En el primero de ellos, publicado en 1958, Juan Liscano (2000) trata de dar una explicación lógica a la realidad dictatorial en Hispanoamérica a través de su historia a la vez que selecciona los títulos paradigmáticos que representan literariamente esa realidad: *Facundo*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*. Liscano no solo reúne en su artículo tres obras que van a convertirse en referencia ineludible y punto de partida de un corpus de novelas pertenecientes al subgénero sino que además realiza un perspicaz análisis comparativo, estudiando las distintas perspectivas desde las que sus autores elaboran artísticamente la figura del tirano y el contexto dictatorial en que se desarrolla la acción. Para Liscano los tres libros «son las hojas de un mismo retablo que cuenta las atrocidades de las tiranías hispanoamericanas» (793), y es en este punto de vista comparativo que intenta desvelar el parentesco entre obras que «no se destruyen una a otra al ser comparadas» (793), donde encontramos la novedad de su enfoque². Por otra parte, el crítico venezolano pone su atención sobre los rasgos con los que están representados los dictadores literarios e intenta relacionarlos con la tipología típica de mandatarios históricos hispanoamericanos, lo que le lleva a definir al personaje principal de *Tirano Banderas* como «un arquetipo de dictador salido de los mestizajes» (795), noción esta, la de arquetipo, que será profusamente utilizada por el discurso crítico posterior. La brevedad del artículo de Liscano no le permite una profundización en temas de gran interés de los que realiza apenas un esbozo, pero la clarividencia de su enfoque lo convierte sin duda en un precursor destacado de los estudios sobre el subgénero.

² Podemos observar un ejemplo de esta aguda visión comparatista en las referencias que hace Liscano al punto de vista en el que se sitúa el lector en relación al dictador: «Si en *Facundo* la personalidad del propio Sarmiento y la intención panfletaria o didáctica opacan, en cierto modo, la figura del caudillo gaucho biografiado, y en *Tirano Banderas* aparece siempre de perfil o en contraluz, silueta sin espesor psicológico, en cambio, en el libro de Asturias, vemos de frente al dictador» (796).

Ese «retablo» que señala Liscano será profundizado de manera más ambiciosa en el citado artículo de Seymour Menton, publicado en 1960. Este texto tiene una importancia nuclear dentro del discurso crítico sobre la novela del dictador, convirtiéndose en un estudio de referencia ineludible para trabajos posteriores. Su importancia reside en que, mucho antes que cualquier otro, Menton selecciona y analiza algunas novelas destacando en ellas, no solo la unidad temática de la dictadura, sino también una serie de características formales. La pertenencia de estas obras a un mismo subgénero no es explícita en este estudio, pero sí un conjunto de afinidades estructurales y estilísticas que las sitúan dentro de un tronco común. El artículo es novedoso ya desde la selección de los autores estudiados, entre los cuales solo hay un hispanoamericano (Miguel Ángel Asturias) junto a tres europeos de varias nacionalidades: un francés (Francis de Miomandre), un español (Ramón del Valle-Inclán) y un británico de ascendencia polaca (Joseph Conrad). Este «estudio analítico y comparativo» selecciona las obras de estos cuatro escritores que novelan la presencia de poderes autoritarios en un ambiente hispanoamericano, sin embargo este aspecto compartido no es el más destacado por el estudio de Menton, en realidad lo que le importa analizar al crítico norteamericano es la creación de un espacio novelesco que intenta englobar en su totalidad la realidad americana: lo que va a denominar con singular fortuna entre la crítica posterior «repúblicas comprensivas de Hispanoamérica». El hecho de que tres de las cuatro novelas estudiadas sean de autores no americanos responde a la hipótesis planteada por Menton: en su opinión, estos autores, partiendo de su distanciamiento o incluso su «desconocimiento» de la realidad latinoamericana, intentaron sintetizar la heterogeneidad de todo un continente en un único espacio novelesco a través de la agrupación selectiva de elementos geográficos, históricos, biográficos, lingüísticos y culturales de varios países de la región. En Conrad no solo observa «la creación de un enorme cuadro que captará la esencia de Hispanoamérica», sino también «la presentación comprensiva de la historia» (234); Miomandre parte de un país reconocible, Nicaragua, pero la composición racial del país «da la impresión de un país comprensivo» (245) en una caricatura política con atmósfera de *opere-bouffe* y tono burlesco; por su parte, *Tirano Banderas* «luce un tono grotesco que concuerda más con el horror de la realidad» (249) y para Menton «a pesar de que los episodios revolucionarios deben sus orígenes a México, Valle-Inclán ni aun aquí pierde de vista su objeto primordial, que es la creación de un país comprensivo de Hispanoamérica» (255). Las comparaciones en los procedimientos constructivos de estas «repúblicas

comprensivas» son constantes y más allá de las diferencias de ejecución y la disparidad de los resultados («por mucho que se parezcan las cuatro repúblicas –afirma Menton– cada una revela la personalidad y la nacionalidad de su creador» [275]), el crítico tiende a resaltar la unidad de propósito y efecto identificable en las cuatro novelas:

El mismo efecto panorámico que logra Conrad con una mezcla geográfica e histórica; que logra Miomandre con una mezcla más limitada y la fantasía de la pantalla de seda que consigue Valle-Inclán principalmente por medio de un lenguaje mixto, este mismo efecto se consigue en *El Señor Presidente* por la transformación de un mundo verdadero en un mundo dantesco (264).

El análisis de las tentativas literarias de estos cuatro autores por trascender un espacio, un tiempo y un dictador concretos abre un camino importante para entender el sistema novelístico desde un punto de vista más preciso y profundo del que permite el criterio meramente temático. Este artículo se convierte así en una aproximación crítica que anticipa los pasos dados posteriormente por algunos de los más esclarecedores estudios sobre la novela del dictador publicados en los años setenta y ochenta. El aspecto más importante, en nuestra opinión, es el haber dado una visión de conjunto concentrándose en un aspecto clave para entender el subgénero: la construcción de un mundo ficcional sincrético.

Junto a los estudios de Liscano y Menton es importante destacar la atención prestada al asunto por Giuseppe Bellini. En su artículo «Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea» (1970) ya apuntaba, antes de la ola de textos críticos que advendrá en los años setenta, muchas de las reflexiones que años después el propio autor desarrollará con mayor profundidad en diversos trabajos dedicados al tema. Bellini adopta desde este breve artículo dos convicciones que mantendrá con perseverancia a lo largo de los años: por un lado, un criterio temático, caracterizado por su amplitud, que le permite incluir en sus estudios sobre el sistema novelas como *Canal Zone* (1935) de Demetrio Aguilera Malta y apuntar la importancia de otras menos reconocidas en su relación con el grupo temático como *Muertes de perro* (1958) de Francisco Ayala; por otro lado, su perenne defensa de *El Señor Presidente* como novela central del conjunto: Bellini considera la obra de Asturias el texto paradigmático de la tradición narrativa sobre la dictadura y referencia irrenunciable para cualquier escritor que quisiese tratar el asunto a partir de los años

cincuenta³. Si algo demuestra el artículo de Bellini, junto a los trabajos anteriormente comentados, es que ya existía un discurso crítico en torno a la novela de la dictadura que instituyó los fundamentos para la comprensión de la proliferación de novelas que van a publicarse en los años setenta. Son trabajos que tenían el objetivo de estudiar novelas específicas; no obstante, al integrarlas en sistemas ordenados y reconocibles, interrelacionarlas y contrastarlas con otras obras, enriquecían su significación dentro de las dinámicas del campo literario hispanoamericano, a la vez que comenzaban a definir los perfiles de un subgénero novelesco que aún no era completamente reconocido como tal.

1.2. Estudios críticos desde 1974 hasta 1987.

A partir del año 1974 la publicación de estudios especializados sobre la novelística de tema dictatorial se multiplica. Como ya hemos comentado más arriba la coincidente publicación de *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca* es el acontecimiento catalizador de la atención preponderante dispensada por los investigadores. Sin duda la complejidad formal que caracterizaba estas obras y el renovador tratamiento narrativo del personaje del dictador fue el acicate mayor que explica este repunte cualitativo y cuantitativo en la aproximación crítica sobre el asunto, pero también existen otros factores relacionados con las circunstancias histórico-sociales y culturales que hay que tener en cuenta para entender cabalmente las razones que motivaron este fenómeno.

En primer lugar, parece evidente que adentrarse en el análisis de estas tres novelas era una vía de acceso por la cual el crítico podía —o incluso debía— reflexionar tanto sobre el denominado *boom* de la novela surgido en los años sesenta como de la situación política del continente, dos asuntos prioritarios en el pensamiento latinoamericano de los años setenta. Carpentier y García Márquez eran escritores consagrados que pertenecían a esta fase de renovación de la narrativa hispanoamericana que supuso la llamada «nueva novela». La crítica aguardaba con ansiedad la publicación

³ En uno de sus ensayos sobre la obra de Asturias (1982) el profesor italiano se referirá a *El Señor Presidente* como un auténtico «criadero de tiranos» dentro de la novelística hispanoamericana del siglo XX, título extremadamente representativo de la concepción germinal que le va a asignar Bellini a la novela de Asturias durante toda su labor investigadora dedicada al asunto.

de sus respectivas novelas en los años setenta, especialmente a partir del éxito de *El siglo de las luces* (1962) y *Cien años de soledad* (1967), dos hitos –sobre todo la segunda– de esta novelística, concebida como un parteaguas en la tradición narrativa hispanoamericana. El caso de Roa Bastos fue más sorprendente ya que su excelente *Hijo de hombre* (1960) no permitía adivinar la creación de un texto tan innovador como *Yo el Supremo*, cuya calidad –reconocida unánimemente desde el primer momento– aupó al autor paraguayo inmediatamente al canon de los escritores del *boom*. La crítica de los años setenta continuaba deslumbrada por la renovación novelística de la década anterior y la acogida de estas tres nuevas novelas formó parte de la reconfiguración del campo literario que había provocado esta narrativa. Asumidas como prolongación –o, con posterioridad, furgón de cola– de este periodo «áureo», las tres novelas fueron analizadas desde los parámetros estéticos que articulaban el discurso novelístico de los sesenta.

Por otra parte, no debemos olvidar que en la segunda mitad de los años setenta se consolidan una serie de cambios en la forma de entender las relaciones entre literatura y política provocados por un determinado contexto socio-político y cultural. El escenario al que nos estamos refiriendo es el conflicto ideológico que a nivel planetario supuso la Guerra Fría y su reflejo a nivel regional en Latinoamérica. Podemos dividir *grosso modo* este choque en dos momentos cuya evolución refleja un cambio de perspectiva: por una parte, los sesenta, inaugurados por el hito histórico que supone la Revolución cubana en 1959 (y, en menor medida, la firma de la «Carta de la alianza para el Progreso» en 1961), se caracterizaron por un optimismo fundamentado sobre una utopía revolucionaria latinoamericanista que tiene su punto culminante en la llegada al poder de Salvador Allende en Chile en 1970; por otra parte, los setenta, marcados por la división entre los intelectuales latinoamericanos sobre los derroteros que había tomado el proceso revolucionario cubano (ruptura escenificada en el «caso Padilla» en 1971), la decepción que suponen para el imaginario sesentista el golpe de estado que derroca a Allende en 1973 y los sucesivos regímenes dictatoriales que, apoyados por el gobierno norteamericano, se suceden en el subcontinente, uniformándolo políticamente (Brasil en 1964, Chile y Uruguay en 1973 y Argentina en 1976, junto a los países que ya eran gobernados por dictaduras, es decir, prácticamente todo el territorio latinoamericano si exceptuamos Venezuela, Colombia y Costa Rica). En este proceso perceptible de cambio, desarrollado entre las dos décadas, se consolida una etapa de radicalización ideológica ascendente y de intensificación de la importancia

del discurso político en el campo cultural hispanoamericano. En este sentido estamos de acuerdo con María Eugenia Mudrovcic (1993) al considerar que el sentimiento de clausura que protagoniza el pasaje de una década a otra enmarca todo un proceso de reorganización estructural de las relaciones entre el discurso literario y el político. La investigadora argentina afirma al respecto que, si en los sesenta «la práctica literaria había convivido de manera más o menos armoniosa con la práctica política» (476), en los años setenta «la densidad histórica, por un lado, y la radicalización política que afectó los espacios públicos, por otro, hizo que la práctica literaria convergiera con la práctica política y que ambas compartieran un espacio común de enunciación» (447). De esta forma, el *ethos* político fue ocupando a lo largo de la década una posición cada vez más central en la producción del sentido, no solo en el discurso literario sino también en el crítico. Para Mudrovcic la novela del dictador de los años setenta se ubicaría en un ciclo de transición hacia una convergencia entre vanguardia estética y vanguardia política. En nuestra opinión es precisamente esta identidad fronteriza y ambivalente uno de los factores que actúa como foco de atracción para los investigadores, ya que permite, desde una gran variedad de enfoques, combinar la reflexión literaria vinculada a la «nueva novela» con el compromiso ideológico. El resultado es una indagación del pasado histórico y literario que posibilita el rastreo de las claves de un presente histórico agobiante y conflictivo, dominado en lo político por el protagonismo absoluto de las dictaduras⁴.

De las tres etapas en las que hemos dividido nuestra aproximación al discurso crítico sobre la novela del dictador es en este segundo periodo donde se hace más necesario realizar una selección de los trabajos más relevantes para nuestro estudio. La multiplicidad de voces que focalizan su atención sobre la novelística de tema dictatorial ponen en práctica un amplio abanico metodológico que evidencia el rápido desarrollo teórico de la crítica en los años sesenta y las décadas sucesivas. En este contexto, la rápida adopción de los estudios estructuralistas y las últimas teorías surgidas en Estados Unidos y Europa —especialmente los estudios semióticos y los avances de la

⁴ La importancia de este aspecto está presente en las palabras con las que finaliza Carlos Pacheco su estudio sobre la crítica literaria en este periodo. La literatura del pasado y la coyuntura histórico-política del momento se dan la mano en una confluencia prácticamente inevitable: «Al estudiar las estructuras literarias que asumen al dictador y a la dictadura como centro temático, no es difícil separarse del objeto conceptual abstracto, para sentir —en las palabras vivas de la literatura— a los hombres y mujeres latinoamericanos que padecen actualmente nuestros actuales regímenes autoritarios en las formas concretísimas de la intimidación y la tortura, el exilio, la prisión y la muerte» (1987: 95).

fenomenología literaria— junto a la plena incorporación de otros campos de conocimiento como la sociología o la historia en la configuración de formulaciones teóricas nutren la pluralidad de enfoques que componen este discurso crítico. La rápida absorción de las nuevas teorías produce una oscilación entre el estudio intrínseco del texto literario y la exploración de los contextos de producción y recepción que va a marcar la búsqueda de propuestas teóricas que organicen, interrelacionen e integren las obras de un determinado subsistema novelístico dentro del sistema general de la cultura hispanoamericana. Además, a la variedad de instrumentos teóricos empleados se suma la diversidad en cuanto a la calidad y profundidad de dichos estudios, muchos de ellos gestados al calor de la ola de interés por el tema y la posibilidad de aprovechar propuestas teóricas producidas por nombres icónicos de la intelectualidad hispanoamericana. En este frondoso bosque bibliográfico hemos preferido no caer en el peligro de convertir este capítulo en una lista interminable de referencias que no aportarían nada a nuestra investigación. Por esta razón hemos decidido concentrarnos en señalar aquellos estudios que ayudaron a configurar los perfiles del subgénero, construyendo los senderos interpretativos más transitados por la crítica posterior.

Vamos a comenzar nuestro repaso en los años 1974 y 1975, un periodo en el que, como es lógico, los textos críticos se concentran en las tres novelas recién publicadas. Predomina el asombro ante la coincidencia temporal y una gran atención a las innovaciones formales y las soluciones narrativas formuladas en torno a la temática del poder; no obstante, la falta de distanciamiento temporal respecto al objeto de análisis no les permite adoptar una perspectiva que identifique las interrelaciones existentes con la tradición narrativa anterior. La excepción es el conjunto de estudios que Ángel Rama publica durante 1975⁵ y que reunirá en 1976 en forma de libro con el título *Los dictadores latinoamericanos* (1982a). En este extenso ensayo las entonces recientes obras de García Márquez, Roa Bastos y Carpentier son concebidas como textos fundadores de una nueva etapa dentro de un grupo mayor. Eso sí, en opinión del crítico uruguayo no es una etapa más, hasta ese momento no se había narrado al dictador, únicamente se habían novelado los efectos de ese poder, o sea, la dictadura. Para Rama el ejemplo más representativo de este hecho es *El Señor Presidente*:

⁵ «Una remozada galería de dictadores» (1 de junio 1975), *Papel Literario de El Nacional*. (Caracas), p. 1; «La novela como poema cíclico» (15 de enero 1975), *Papel Literario*; «El dictador letrado de la revolución nacional latinoamericana» (enero-junio 1975), *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 8, 9-47; «Un patriarca en la remozada galería de dictadores» (agosto 1975), *ECO*, 29, 408-443.

A pesar de la comprensible curiosidad de los escritores, encabezando la curiosidad de sus pueblos, acerca de quiénes eran, cómo actuaban, qué pensaban, cuál era la clave de las personalidades de sus dictadores, la dificultad para responder a esas interrogantes bajo forma narrativa quedó demostrada desde la propia novela de Asturias. En ella «el señor Presidente» se esfuma constantemente, se pierde en las sombras, en los sueños, en las palabras que dibujan un paisaje enmarañado y neblinoso por donde pasa el escritor sin llegar a la conciencia de su personaje (1982a: 457).

Las tres obras de los años setenta, analizadas con mayor detenimiento por Rama, inaugurarían un nuevo tipo de narración de tema dictatorial que situaba el punto de vista narrativo en la conciencia del dictador, de tal forma que los novelistas «se instalan con soltura en la conciencia misma del personaje y de ese modo ocupan el centro desde donde se ejerce el poder y ven el universo circundante a través de sus operaciones concretas» (1982a: 408). Rama señala la existencia de una ruptura dentro de la continuidad que supone la tradición narrativa hispanoamericana de novelas concentradas en el poder dictatorial. Su estudio consigue aunar un enfoque doble sobre las obras: por una parte, integra estas tres narraciones dentro de la tradición narrativa sobre la dictadura en Hispanoamérica, por otro lado, enfatiza aquellos rasgos que las separan de esta misma tradición y las convierten en fundadoras de una nueva etapa. De esta manera, Rama logra integrar coherentemente estas tres novelas al conjunto de la producción literaria latinoamericana, evitando en todo momento las conclusiones homogeneizadoras y simplistas. Para ello estudia cada novela por separado logrando individualizarlas y observar una singular originalidad que, a su modo de ver, está relacionada tanto con el personal punto de vista de cada artista como con el reconocimiento de la historia y las problemáticas específicas de las respectivas áreas culturales de las cuales se nutre cada obra individual. Por otra parte, Rama intenta dar una explicación histórica al surgimiento de lo que llama «remozada galería de dictadores», para ello parte de la visión del dictador como arquetipo junguiano («una figura que tanto decía sobre sí misma como sobre la composición del imaginario de los hombres latinoamericanos» [400], explica el investigador uruguayo), para continuar aludiendo a la importancia del pujante revisionismo histórico latinoamericano y la vinculación existente entre la elección de dictadores del pasado como objeto referencial representado en las novelas y determinados aspectos del *arte retro*, especialmente la reconstrucción y tentativa de comprensión del pasado reciente. El estudio de Rama se convierte así en una propuesta interpretativa que absorbe la dialéctica entre originalidad y tradición, iluminando posibles caminos de investigación para posteriores estudios

sobre el asunto. Su proximidad temporal con el fenómeno hace todavía más sorprendente la lucidez con la que el autor señala cuestiones que serán centrales en la producción crítica posterior, convirtiéndose así en un texto imprescindible para cualquier aproximación al subgénero.

En 1976 el grupo de textos críticos sobre el tema empieza a ser más nutrido y aparecen estudios que, como el de Rama, señalan las directrices fundamentales para el tratamiento del tema. De hecho, es este año el que marca el punto de partida para la proliferación de estudios sobre la novelística de la dictadura. A nuestro entender, son cuatro estudios los que destacan por su construcción de fundamentos teórico-metodológicos y el planteamiento de cuestiones centrales para futuras investigaciones: el extenso ensayo de Giuseppe Bellini *Il mondo alucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura*, el breve texto de Mario Benedetti «El recurso del supremo patriarca», el estudio de Bernardo Subercaseaux: «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador 1926-1976)» y, finalmente, el artículo de Domingo Miliani «El dictador: objeto narrativo en *Yo el Supremo*»⁶.

El primer acercamiento de cierta extensión que acompaña en este año 1976 al de Ángel Rama es el escrito por Giuseppe Bellini. Ya hemos apuntado anteriormente la importancia de su artículo de 1970, claro precedente de este estudio mucho más extenso. En este nuevo abordaje Bellini se coloca a la cabeza del conjunto de críticos que se ven animados a hacer una revisión del grupo temático de la dictadura a la luz de las nuevas obras publicadas. Introducidos por un capítulo general, el libro se compone de estudios sobre *El Señor Presidente*, *El reino de este mundo*, *El secuestro del general*, *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca*. Gran especialista en la obra de Asturias, resulta lógico que el profesor italiano retomara el estudio de la novela más conocida del autor guatemalteco, analizando su influencia en las nuevas aportaciones novelísticas de los años setenta. Significativamente, Bellini titula el capítulo dedicado a la novela de Asturias «Vuelta a *El Señor Presidente*», y es realmente una revisión, y a la vez una defensa, del papel central de esta obra dentro del grupo:

⁶ La primera versión de este estudio se publicó en *Casa de las Américas*, 98, 12-23. Nosotros citamos de la revisión posterior que mantiene el mismo capítulo introductorio: «El dictador: objeto narrativo en *El recurso del método*», publicado en 1981 en *Revista Iberoamericana*, 114-115, 189-225.

Se la denuncia della dittatura caratterizza gran parte della narrativa ispano-americana dell'Ottocento e del Novecento, nessun romanzo incide con così profonda partecipazione, e con pari risultato artistico, nella realtà americana, come *El Señor Presidente*, dominando incontrastato tutto il periodo che va dalla data della sua apparizione agli anni più recenti (1976: 12).

Partiendo de *El Señor Presidente* como eje organizativo, Bellini traza un camino coherente para la narrativa de la dictadura, una ruta que comienza en la generación antirrosista argentina (con especial énfasis en la importancia de *Facundo*, pues «con Sarmiento el personaje del déspota comienza a tener bulto. La figura del tirano es protagonista de cuerpo entero y representa un modelo importante para toda la narrativa de protesta política del siglo XX» [1976: 32]), continúa con *Tirano Banderas* (vinculada en todo momento con la novela de Asturias), y finaliza, como resultado último de este itinerario, con las novelas de García Márquez, Carpentier y Roa Bastos. Su visión crítica presenta todas estas obras como exponentes paradigmáticos de un grupo mayor en el que incluye novelas como *La sombra del caudillo* (1929), del mejicano Martín Luis Guzmán, *Canal-Zone* (1935) y *El secuestro del general* (1973), ambas del ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta o *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier. Aunque Bellini no se para a explicar la inclusión de estas novelas dentro de un mismo grupo más allá del criterio temático, la importancia de esta posición crítica radica en la presentación coherente de una lista de novelas que demuestran que las obras más estudiadas no son más que la punta visible de un iceberg que en su mayor parte permanecía oculto.

El segundo estudio de 1976 al que nos vamos a referir es un breve pero sustancioso texto del escritor uruguayo Mario Benedetti que ya desde el título, «El recurso del supremo patriarca», nos anuncia su objetivo fundamental: la comparación entre las tres novelas publicadas en los años 1974-1975. En este artículo se analiza el parentesco literario existente entre ellas dando, entre otros aspectos, gran importancia a la ironía:

El dictador de Carpentier tiene un dejo burlón que no solo afecta al protagonista sino al mismísimo Descartes; el de Roa Bastos admite la sorna de asignar a su personaje el colmo de vanidad que el mismo dictador se endilga; el de García Márquez propone todo un «Patriarca», poco menos que entre comillas, a fin de que luego produzca más efecto la demolición del mito (11).

Los dos antecedentes literarios, que Benedetti califica de «inocultables», son *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*, pero incluye como influencia importante una

obra que, en nuestra opinión, es un claro acierto tener en cuenta a la hora de entender la evolución del subgénero: la recreación literaria del dictador haitiano Henri Christophe realizada por Alejo Carpentier en *El reino de este mundo*. Lo cierto es que Benedetti no realiza un estudio profundo y exhaustivo de las tres novelas, sin embargo, algunas de sus reflexiones demuestran una lúcida comprensión del fenómeno. Encontramos un ejemplo claro de esta sagacidad interpretativa en la referencia a las relaciones entre el contexto político inmediato y la elección literaria de modelos dictatoriales alejados en el tiempo: «que tres notables novelistas hayan coincidido en elegir la figura (promedial o histórica) de un dictador del pasado, es un categórico juicio sobre el presente» (29) , y es que, en opinión de Benedetti, ante estas obras «el lector no tiene nunca la impresión de estar asistiendo a una prodigiosa mentira, sino tan solo a la provocativa, inteligente prolongación de las coordenadas de la realidad» (29). En definitiva, el artículo de Benedetti es un excelente ejemplo de cómo la literatura y la política del momento convergen en el discurso crítico.

De mayor interés para nuestro trabajo es el artículo de Bernardo Subercaseaux «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)» (1980). Como el propio título nos indica, este estudio tiene como punto de partida el análisis de los hallazgos narrativos de Valle-Inclán y la influencia ejercida por su libro de 1926 en novelas hispanoamericanas posteriores. El crítico chileno no ignora los antecedentes literarios de *Tirano Banderas* pero propone esta novela como verdadero comienzo de toda una genealogía literaria al resaltar los aspectos novedosos centrados «en su elaboración y (relativa) autonomía artística, en una superación de la concepción de la obra como expresión directa del yo o del mundo real, en una verosimilitud que, aunque intrínseca e imaginaria, implicaba una visión más amplia y dialéctica de Hispanoamérica» (325). Por tanto, Subercaseaux desarrolla una propuesta de delimitación cronológica del subgénero al sostener que 1926, fecha de publicación de *Tirano Banderas*, establecería el comienzo de un proceso que mantiene una filiación directa con las novelas de los años setenta. Además, el investigador no se queda ahí sino que intenta encontrar criterios definitorios del concepto novela del dictador. Para ello parte de la distinción entre «novela del dictador» y «novela con dictador». Este último grupo estaría representado por una obra como *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, novela que «tiene más bien una estructura de acción que de personaje, aquella que representa la realidad de acuerdo a cánones literarios tradicionales y que pretende ser una transposición en clave de un momento histórico determinado» (331).

De ahí que Subercaseaux concluya que «solo a partir de 1946, con el binomio *Tirano Banderas-El Señor Presidente*, la novela del dictador alcanzará una etapa de configuración distintiva» (332). Para este crítico podrían incluirse dentro de las «novelas del dictador» obras como *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) de Jorge Zalamea, *Camaleón* (1950) de Fernando Alegría, *Muertes de perro* (1958) de Francisco Ayala, y *Las rayas del tigre* (1974) y *La ronda de los generales* (1974) de los peruanos Guillermo Thorndike y José B. Adolph respectivamente. Por otro lado, pertenecerían a las denominadas «novelas con dictador» narraciones como *Los hombres de a caballo* (1967), del argentino David Viñas, o *Conversación en La Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa. Significativamente, una obra tan paradigmática como *Yo el Supremo* sería para Subercaseaux un producto híbrido que demuestra que «ambas formas de novelar la historia se benefician mutuamente» (336). Este abordaje crítico demuestra ante todo la dificultad de catalogar las novelas estudiadas, dada la originalidad y complejidad intrínseca de cada una de ellas. La relevancia del artículo dentro del conjunto crítico que estamos analizando proviene del esfuerzo del autor por intentar describir con coherencia una serie de características recurrentes, no solo temáticas sino también morfológicas, que delimiten la pertenencia o exclusión de los títulos en una determinada genealogía novelesca. De esta manera pone sobre la mesa algunas de las cuestiones prioritarias para estudios posteriores que pretendan definir las fronteras –cronológicas, semánticas y formales– del subgénero.

Como en el texto de Subercaseaux, la introducción teórica que realiza Domingo Miliani (1981), precediendo a sendos análisis de *Yo el Supremo* y *El recurso del método*, parte de un reconocimiento explícito de la existencia del subgénero y la necesidad de definirlo con un cierto grado de precisión y rigor metodológico. Para ello Miliani estudia el dictador como fenómeno semántico, histórico y literario, concentrándose en las implicaciones del concepto en los niveles teórico, semiótico y narratológico. En primer lugar analiza las oposiciones semánticas entre «caudillo», «dictador» y «tirano», escogidas por ser designaciones que han funcionado frecuentemente como sinónimos para referirse a una tipología de gobernante (sobre todo las dos últimas). El crítico venezolano subraya el error de esta homologación así como la confusión existente en la oposición democracia/dictadura y en la asimilación dictador/dictadura. De especial interés es su estudio semiótico del concepto, en el que

Miliani parte de la definición de «objeto dinámico» formulada por Max Bense⁷ para interpretar «dictador» como un «objeto dinámico-abstractivo» (202) que, como clase objetual, «se forma como un conjunto de objetos producidos socialmente, a distancia de la sociedad y dirigidos a englobarla» (204). Los grupos sociales que asignan los atributos identificadores del objeto se dividen entre los «magnificadores», negadores de su condición de dictador, y los «denostadores», afirmadores de esa condición. Esta dualidad discursiva supone, en palabras de Miliani, «un universo de discurso cuya riqueza y complejidad solo pueden abarcarse más allá de un solo caso histórico específico» (207). La novela del dictador latinoamericano formaría parte de ese discurso «denostador» que es «base de un metalenguaje del dictador, que lo hace emerger para definirlo en su sentido conceptual»; el dictador novelesco se convierte así en un «segundo objeto narrativo heterogéneo, producido a partir del objeto dinámico abstractivo» (207). Por otra parte, Miliani separa la novela del dictador de aquellas en que «la discursividad se expande y desvía hacia un contexto social y el objeto narrativo termina por ser un caso particular de las novelas de protesta social contra la dictadura» (208). Para el crítico esta sub-clase novelística es más propia del siglo XIX mientras que las novelas de dictadores son más característica de la narrativa del siglo XX, aunque esta división no es temporalmente restrictiva ya que Miliani ejemplifica el subgrupo de «novela de la dictadura» con obras como *La muerte de Honorio* (1963) de Miguel Otero Silva o *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa. Además, la «novela del dictador» podría dividirse entre aquellas obras que «pueden remitir a un dictador individualizado, circunscrito a un país, dentro de una época» (208) que Miliani denomina «novela de un dictador» y las «novelas del dictador» propiamente dichas, que serían aquellas que construyen el objeto narrativo a partir del «objeto dictador, como concepto extensivo a todas una clase» (209). Para Miliani *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente* y *Yo el Supremo* formarían parte de la primera clase, mientras que la segunda solo comenzaría a partir de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* y tendría su momento de expresión más elaborada en *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*. En nuestra opinión este trabajo, junto al de Rama y Subercaseaux, apuntala las bases teóricas e interpretativas para la producción de futuros estudios que profundicen en el fenómeno desde el reconocimiento de un subgénero específico e

⁷ «Objeto designado, que está dado de un modo u otro, que es accesible a la percepción y que ocasiona la formación de signos» (cit. pos. Miliani, 1981: 202).

identificable y teoricen sobre el establecimiento de criterios válidos para su clasificación.

A partir del año 1977 la producción de textos críticos será menos nutrida aunque constante. El tema tratado sigue teniendo un gran interés para los investigadores pero la proliferación de textos críticos provocada por la importante publicación de las tres novelas se relaja ostensiblemente⁸. Carlos Pacheco explica con claridad el estado de la cuestión a finales de la década de los setenta y la primera mitad de los años ochenta:

A esta altura, el lente crítico ya se ha enfocado más claramente sobre su objeto. Existe ya un reconocimiento unánime, aunque no claro y explícito, de la existencia e importancia del grupo temático; las tres novelas cimera se inscriben decididamente en este conjunto aún no muy bien definido, y se plantean numerosas interrogantes orientadas al estudio, la descripción y la comprensión tanto del tronco principal, como de sus últimos retoños (1987: 18).

Como confirmación del gran interés surgido en el mundo académico durante estos años respecto a las relaciones existentes entre el poder y la literatura en Hispanoamérica es ineludible referirnos a la recopilación de estudios «*Caudillos*», «*caciques*» et *dictateurs dans le roman hispano-américain*, publicada en 1978 con la coordinación de Paul Verdevoye. Este ostentoso volumen reúne treinta y tres artículos que tienen en común el análisis de obras en las que el poder unipersonal es de alguna u otra manera protagonista. La calidad y el interés metodológico de estos trabajos demuestran un criterio amplio que no se concentra únicamente en la realidad dictatorial, de ahí que encontremos aproximaciones a obras tan dispares como las novelas de Rómulo Gallegos, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Aun así, el volumen es una aportación importante al conjunto

⁸ Algunos de los trabajos más destacados publicados en este periodo y dedicados a la novelística de tema dictatorial desde una perspectiva de conjunto –aunque prestando especial atención a las obras más recientes de los años setenta– son, a nuestro modo de ver, Ángela B. Dellepiane (1977), Santiago Portuondo Zúñiga (1978), Bernardo Fouques (1979) y en el comienzo de los años ochenta Ricardo Campa (1980), Juan José Amate Blanco (1981) y Jorge Castellanos y Miguel Ángel Martínez (1981). Por otra parte es importante resaltar que el número de trabajos dedicados específicamente a *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* o *Yo el Supremo* es desbordante, con especial atención a la novela de Roa Bastos, que continúa siendo objeto de concienzudos análisis durante estos años. Como ejemplo paradigmático de esta atención constante baste nombrar las actas del seminario sobre *Yo el Supremo* organizado en el «Centre de Recherches Latino-Américaines» de la Universidad de Poitiers en abril de 1976. En él se reúnen las ponencias de especialistas como Alain Sicard, Jean Andreu, Rubén Bareiro Saguier y Fernando Moreno Turner. El conjunto de estos estudios, junto a un segundo congreso realizado en setiembre de 1980, con actas publicadas un año después, continúa siendo considerado uno de los libros más lúcidos dedicados a la obra del escritor paraguayo y, al mismo tiempo, un aporte de gran importancia para entender las relaciones entre literatura y poder en Hispanoamérica.

de aproximaciones a la literatura política hispanoamericana y la extraordinaria variedad de enfoques presentados enriqueció el panorama crítico sobre esta temática.

Un año antes había aparecido otro estudio temprano que aceptaba explícitamente la perspectiva de conjunto respecto a las novelas del dictador, se trata del libro *Novelas del dictador. Dictadores de novela* (1977) del colombiano Conrado Zuloaga. Esta obra se centra especialmente en las novelas aparecidas en los años setenta, estudiadas en continua referencia a afinidades temáticas e históricas con otras obras como *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente*, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* y *Oficio de difuntos* (1976), novela del venezolano Arturo Uslar Pietri. Basado en el examen comparativo, este estudio peca de un simplismo excesivo —«Así como se habla de la novela de caballería hoy también podemos hacerlo de la novela de dictador» (11), explica Zuloaga— y de un enfoque metodológico que lleva al investigador a conclusiones muy discutibles ya que su análisis tiene como punto de referencia la evaluación de la efectividad de cada una de las novelas como representación o reflejo de la realidad. El estudio se convierte en una constatación de las equivalencias entre las novelas y el referente histórico-político que las motiva. En definitiva, se trata de un trabajo que, como señala Carlos Pacheco, parece estar escrito «con el apresuramiento de quien quiere aprovechar la ola de interés por el tema» (1987: 41), y que demuestra tanto las dificultades que comporta el estudio de esta novelística como la necesidad de seleccionar aquellos aportes verdaderamente significativos dentro de la espesa hojarasca bibliográfica dedicada a la temática en este periodo.

Ya en los años 80, en una línea que reafirma la continuidad del interés por las novelas del dictador y la convicción por parte del mundo académico de que no estaba ni mucho menos todo dicho, se celebran en distintas universidades seminarios y congresos que tienen como objeto de estudio la narrativa de temática dictatorial. Con una buena base bibliográfica a sus espaldas y una cierta distancia temporal respecto a las obras analizadas, los especialistas continúan realizando aproximaciones críticas a las novelas más importantes del género, en ocasiones centrándose en obras menos estudiadas dentro del grupo o en novelas aparecidas después de 1975. Como ejemplo representativo de lo que estamos apuntando cabe destacar el seminario celebrado en la ciudad de Santo Domingo durante el mes de octubre de 1980, y que dio lugar a la publicación del volumen titulado *El dictador en la novela latinoamericana*, con edición cuidada por José Alcántara Almanzar. En este volumen encontramos una ponencia de Manuel Rueda sobre «El dictador en la narrativa dominicana» (1981: 113-145), en la que se

realiza un itinerario por el tratamiento literario del poder autoritario en la isla, repasando obras muy poco estudiadas por la crítica. Por una parte el estudio de Rueda destaca por concentrarse en un país determinado, la República Dominicana, y reflexionar sobre las causas histórico-sociales y culturales específicas que determinan las dinámicas de producción de esta tipología novelesca. Por otro lado, el crítico dominicano no deja de relacionar la narrativa nacional con la tradición novelística hispanoamericana de temática dictatorial –por ejemplo analizando los vínculos entre *El otoño del patriarca* y *Las tinieblas del dictador* (1978) de Haffe Serulle–, y realiza una reflexión sobre la figura del dictador hispanoamericano como conglomerado de infinitas variantes que confluyen para determinar una especie, de tal manera que «así como todos los dictadores configuran al Dictador, todas las novelas que lo presentan y describen parecen la misma novela» (115), auténtica afirmación implícita de la existencia de un subgénero que debe servir de base para los escritores dominicanos. De hecho Rueda se lamenta en varios momentos de la poca atención prestada por los escritores de su país a una realidad histórica recurrente, conformando una narrativa que, en su opinión, «se ha mantenido tímida y hasta neutral ante la figura del dictador» (116). El crítico propone un cambio de esta situación poniendo como ejemplos a los que, a su parecer, serían los más importantes modelos de esta tradición: *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*. Dos referentes que, en su opinión, ponen el listón muy alto para los escritores dominicanos, ya que «la galería de grandes óleos se ha agrandado hasta el extremo de amedrentar a los que aún trazan sus esquemas al carboncillo» (144). Los deseos de Rueda se cumplirán en las décadas sucesivas, periodo en el que la novelística dominicana se volcará en esta temática, produciéndose una verdadera etapa de esplendor de la llamada «novela del trujillato».

Durante la primera mitad de la década de los ochenta, y siempre desde una perspectiva de reconocimiento de una cierta unidad en el grupo temático, se continuarán publicando artículos de gran valor en revistas especializadas. Ya sea sobre la novela de dictadores en general o estudios específicos sobre las obras de García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, el interés crítico persiste, aunque las aproximaciones sean menos numerosas e importantes que en los años anteriores. A nuestro juicio, merecen especial atención las aportaciones de Juan Antonio Ramos en su ensayo *Hacia el otoño del Patriarca: la novela del dictador en Hispanoamérica* (1983) y el cuarto capítulo de *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*

(2001)⁹ del crítico cubano Roberto González Echevarría, titulado «La dictadura de la retórica/La retórica de la dictadura» (110-144).

El primero de ellos se distingue por adoptar una metodología que no organiza el análisis sobre la base de una división cronológica que subraye la evolución narrativa del subgénero. En primer lugar, Juan Antonio Ramos selecciona once novelas de la tradición narrativa que él denomina «novela de la dictadura», un extenso corpus que comienza en *Tirano Banderas* —obra que para Ramos «inicia la tradición literaria del dictador»— y termina con *El otoño del patriarca*, objeto de estudio central de su análisis ya que lo que el crítico pretende en último término es situar la novela de García Márquez dentro de esta tradición. Lo interesante es que Ramos rebasa este objetivo específico, el bloque central del libro es un análisis comparativo de estas once novelas a partir de rasgos recurrentes identificables: presencia y ausencia del dictador, el poder, la violencia, la relación del dictador y la palabra, el uso de la sátira, la intervención extranjera y el tiempo mítico de las dictaduras. Como se puede comprobar el crítico portorriqueño no distingue entre aspectos que atañen al contenido y aquellos que remiten a la forma en que esos motivos recurrentes son elaborados, distinción que permitiría identificar con mayor precisión las semejanzas entre las diferentes novelas y registrar las variaciones originales que aportan novedades a la dinámica del conjunto. Aun así, este procedimiento analítico lleva a Ramos a interesantes conclusiones y al reconocimiento de rasgos permanentes en todas las obras, como, por ejemplo, las «tendencias narcisistas y necrófilas» (64) de los tiranos o la división cronológica de varias etapas a partir del diferente tratamiento de la violencia¹⁰. Hay que decir que se echa en falta una mayor profundidad en los análisis propuestos por el autor (especialmente en los dedicados a la sátira o el tiempo mítico, de extensión muy reducida para la densidad del asunto y el número de obras a ser tratadas), y las comparaciones a veces pecan de un cierto esquematismo y el uso de procedimiento de análisis excesivamente mecanicista. Por otra parte, las conclusiones no hacen referencia a los resultados del procedimiento que el autor ha estado practicando durante todo el

⁹ La primera edición original en inglés apareció en 1985 con el título *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Nosotros manejamos la edición en español publicada en 2011 por la editorial Verbum, traducida por el propio autor.

¹⁰ Ramos afirma que existen dos ciclos a partir de dos contextos históricos diferentes que condicionan el tratamiento literario de la violencia: el de los autores que viven la dictadura de los déspotas autoritarios de la primera mitad del siglo XX y un segundo contexto de «Juntas Militares disfrazadas de parlamentos democráticos» (72).

texto, concentrándose en un breve análisis de *El otoño del patriarca*. No obstante, sin tener la calidad ni la significación de los estudios anteriormente reseñados, el libro propone un enfoque metodológico que enriquece los estudios del subgénero y obtiene resultados provechosos en una línea que será seguida –desgraciadamente, en nuestra opinión– por pocos trabajos posteriores.

Partiendo de otro tipo de planteamientos, la importancia del texto de González Echevarría proviene de su capacidad para plantear novedosos cuestionamientos en relación al subgénero. El crítico cubano arranca su estudio con una mirada a la genealogía del dictador histórico hispanoamericano, recuperando sus orígenes en etapas anteriores a la independencia de los países hispanoamericanos; de hecho, para González Echevarría es en las circunstancias histórico-sociales del medievo peninsular y la tradición española del siglo XVI donde debemos situar los antecedentes del tratamiento literario del dictador. De esta manera, el autor ve en la relación de la conquista de México de Francisco López de Gómara un antecedente claro de esta novelística y en la rebelión de Lope de Aguirre contra Felipe II el enfrentamiento que prefigura la lucha de los caudillos hispanoamericanos de tipo feudal contra la autoridad central. Más adelante, González Echevarría continúa su reflexión subrayando la tendencia de la narrativa latinoamericana «a tratar de forma más abstracta figuras autoritarias» (2001: 114) y divide la tradición temática posterior a la independencia en dos periodos: «la tradición moderna», que tendría sus orígenes en *Facundo* y sus obras maestras más representativas en *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente*, *El reino de este mundo* y –demostrando la amplitud de los criterios en los que basa su indagación– *Pedro Páramo*; y en segundo lugar, la que denomina «tradición posmoderna» que reuniría esencialmente las tres novelas publicadas en 1974-1975. Esta división le sirve como base para desarrollar el punto central de su propuesta: el paralelismo existente entre el poder del dictador sobre la sociedad sometida y el del autor sobre el mundo novelesco que crea y domina. El crítico describe el proceso que desemboca en la sustitución del todopoderoso autor de la novelística del siglo XIX («es el novelista –comenta González Echevarría–, a través de la voz de la omnisciencia, quien ha reemplazado a Dios» [2001: 120]) por un «escribidor, débil y fragmentado, que es el secretario de una voz nunca más entronizada, nunca más suya» (2001: 121). El primer tipo de novelística, en la que permanece intacto el poder del «autor-dictador», materializa lo que el crítico denomina «mito de la autoridad», presente en las obras de la «tradición moderna», de *Amalia* a *El Señor Presidente*, mientras que las novelas del dictador de la «tradición

posmoderna» deconstruyen este mito, recuperando una dialéctica que González Echevarría identifica ya en el *Facundo* de Sarmiento, narración en la que, en palabras del crítico: «el autor muere, el dictador es asesinado, el secretario permanece para contar la "verdadera" historia» (2001: 122). Aunque las reflexiones del crítico cubano plantean interrogantes que no terminan de ser resueltos, es inevitable sentirse atraído por la sugestiva analogía entre dictador y autor, las consideraciones en torno a la transformación del «autor» en «la incierta figura del escritor» y las correspondencias entre este proceso y la desmitificación del discurso dictatorial presente en la novelística hispanoamericana de los años setenta.

En la segunda mitad de la década de los ochenta hay un resurgir de ensayos críticos que estuvieron gestándose durante varios años de reflexión. Son estudios que se nutren de la ya considerable bibliografía publicada sobre el asunto y se proponen una visión más global del fenómeno, enfocada desde una mayor distancia temporal y sin el apresuramiento causado por la ola de interés crítica que las novelas de los años setenta provocaron. Las reflexiones fundamentadas en una visión de conjunto toman más cuerpo y el estudio de las causas, la evolución histórica y las características temáticas y estilísticas definidoras del subgénero permiten la elaboración de corpus que acotan los objetivos del estudio y abren el camino de futuros trabajos. Este es el caso de los textos de Julio Calviño Iglesias y Carlos Pacheco.

Los ensayos *La novela del dictador en Hispanoamérica* (1985) y el posterior *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea* (1988), ambos de Julio Calviño Iglesias, conforman un vasto estudio sobre la narrativa del poder en Hispanoamérica. En el primero de ellos Calviño se propone realizar un minucioso repaso del subgénero que él mismo denomina «novelística del poder personal», y reúne en una lista pormenorizada noventa y cinco obras de autores exclusivamente latinoamericanos (criterio que excluye, por ejemplo, *Tirano Banderas*) entre los años 1838 y 1982. Este extenso corpus se basa en un «inventario finito de géneros por abstracción y generalización de sus componentes morfológicos y sintácticos (narratológicamente hablando), conmutables por comparación y neutralización de los elementos redundantes o iterados» (1985: 10). Para ello, el crítico español analiza las confluencias semántico-estructurales de las obras estudiadas en relación con su significación política y en cuanto representaciones discursivas de un heterogéneo autoritarismo presente en Hispanoamérica a lo largo de toda su historia: «caciquismo, bonapartismo mitómano y salvacionista, gamonalismo latifundista de corte feudal,

paternalismo carismático, gorilismo, etc.» (1985: 10). Para Calviño todas estas formas de gobierno serán ficcionalizadas de formas tan diversas como lo son las realidades políticas y sociales que tienen como referente. No solo eso, los contextos específicos nacionales y su tradición literaria autóctona es otro factor que debe ser tenido en cuenta para el crítico español. En consonancia con esta idea, su estudio divide el análisis por países, dando así una importancia capital a las nacionalidades y a la específica base histórica, social y cultural en que se gestan estas obras. El corpus de obras que Calviño incluye en su ensayo es excesivamente amplio y heterogéneo para llegar a conclusiones precisas y, por razones obvias, no profundiza en ninguna de las obras tratadas, pero el esfuerzo metodológico con el que esquematiza y agrupa los títulos estudiados con un criterio basado en sus relaciones con la realidad representada, los lazos con las respectivas tradiciones narrativas nacionales, las funciones semánticas y los paradigmas estructuradores del discurso es de una gran validez y supone un aporte clave para el conocimiento de la narrativa de temática dictatorial en el continente.

En este primer ensayo Calviño no incluirá el estudio de *El Señor Presidente*, *El otoño del patriarca*, *Yo el Supremo* y *El recurso del método*. Para el crítico el análisis de estas obras merecía un estudio aparte que fue publicado tres años después, completando de alguna manera la investigación que había comenzado en 1985. El autor realiza un análisis profundo de estas obras concentrándose en las relaciones entre ideología, estructura narrativa y realidad referencial, pero siempre con una especial atención a los códigos formales que articulan esta relación:

El discurso ideológico originario –afirma Calviño– aparece travestido en el texto de su materialidad y la producción simultánea de efectos de ficción y realidad. El libro no es un reflejo directo ni mecánico de la realidad y no hay, consiguientemente, ningún espontaneísmo de la significación sino una selección artística de la totalidad reflejada. Ello quiere decir que el texto tiene un indiscutible contenido ideológico pero formaliza específicamente tal contenido por ser él mismo una objetividad multiestratégica y polifónica que guarda con la realidad una relación no isomorfa (1988: 29).

Como punto en común que caracteriza las cuatro obras estudiadas el crítico español señala que «historia, ideología y mito actúan como catalizadores y fuerzas temáticas que validan la óptica mitologizante, moralista, culturalista e historiográfica adoptada por sus autores» (29). La indagación en la proyección literaria de estos tres elementos es el centro fundamental de este ensayo. Para ello Calviño estructura el estudio conjunto de las cuatro novelas alrededor del análisis de la gramática textual, del nivel discursivo y de las modalidades poéticas y retóricas de las cuatro novelas. Con

este trabajo el autor completa un elaborado texto crítico (formado por el conjunto de los dos ensayos) que escruta los diferentes niveles del texto en los que pueden identificarse marcas de semejanza entre las distintas obras pertenecientes al subgénero.

En 1987 aparece el ensayo de Carlos Pacheco, *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*, una de las más lúcidas aproximaciones a la narrativa de temática dictatorial publicadas hasta hoy. Sus planteamientos aprovechan todo el discurso crítico producido hasta ese momento, siendo una de las mayores virtudes del texto la recopilación bibliográfica que el autor confecciona y que es ofrecida como apéndices del trabajo. Este investigador no se limita al análisis concreto de las novelas del conjunto sino que centra su enfoque en la posibilidad de asumir el tema del dictador y de la dictadura como núcleos definidores de un subgénero narrativo. En efecto, para Pacheco «tal perspectiva totalizadora solo es posible a partir de la concepción de este crecido grupo de obras como un sistema temático dentro de la narrativa continental» (10). El criterio temático será, por tanto, el punto de unión que aglutina las numerosas obras dentro del grupo que el crítico va a denominar «narrativa de la dictadura». Al igual que Calviño, Pacheco presenta un corpus de obras narrativas (cuentos y novelas) que se adecuan a los parámetros enunciados en su ensayo. Sus presupuestos basados en la afinidad temática amplían el horizonte de novelas que pueden ser consideradas pertinentes al sistema, esto eleva el número de títulos hasta ciento treinta, enmarcadas entre los años 1838 y 1981. Esta extensa lista es, además, susceptible de ser aumentada, pues «como instrumento de trabajo que es, no se propone por tanto como una lista exhaustiva e invariable, sino como una recopilación en proceso, sujeta a nuevas incorporaciones o exclusiones, a medida que el criterio de pertinencia pueda hacerse más preciso» (99-100). Es en este punto donde, en nuestra opinión, radica el mayor acierto de este ensayo, en la continua propuesta de nuevos caminos para la investigación. En efecto, después de analizar las aportaciones ya realizadas en los cuantiosos textos críticos elaborados hasta ese momento y plantear posibles explicaciones a la proliferación de esta novelística en el continente, Pacheco sugiere posibles rumbos para futuros estudios y enuncia las tareas pendientes de la crítica: el establecimiento de la narrativa de la dictadura como sistema temático, la consideración de las hipótesis explicativas del fenómeno, el deslinde del corpus del sistema en base a criterios genéricos y temáticos, la utilización preeminente del método comparativo, etc. Las propuestas de análisis realizadas en este texto se dividen en el uso de tres tipos de criterios: la periodización o esquema cronológico, la clasificación o esquema tipológico,

y la caracterización o esquema de constantes del objeto narrativo. Pacheco es consciente de la excesiva generalización que presupone la adopción de un criterio exclusivamente temático y él mismo organiza y selecciona las bases teóricas que fundamenten futuros trabajos cuyo objetivo fundamental debe ser alcanzar una formulación más precisa del subgénero. Es importante destacar que la redacción de *Narrativa de la dictadura y crítica literaria* es anterior a la publicación de los dos ensayos de Julio Calviño, por lo que no se tienen en cuenta estos análisis que, por otra parte, se encuadrarían perfectamente dentro de la propuesta de caracterización y de búsqueda de elementos constantes en las obras del sistema planteada en el estudio de Pacheco.

1.3. Estudios críticos de 1987 a la actualidad.

A partir de finales de los años ochenta la proliferación de estudios se hace menos numerosa pero el interés por el subgénero no desaparece: al contrario, lo que podemos percibir en los últimos años del novecientos y comienzos de la actual centuria es una serie de cambios en la perspectiva con la que el crítico se aproxima al objeto de estudio. En primer lugar, y como ya anunciaban los estudios de Pacheco y Calviño, las investigaciones que van a afrontar el estudio del subgénero dentro del conjunto de la narrativa hispanoamericana van a presentarse en forma de extensos ensayos que parten del vasto contingente bibliográfico anterior para proponer nuevos abordajes para la indagación del fenómeno¹¹. Por ser esta concepción abarcadora la que nos interesa en este repaso a la bibliografía sobre el tema, nos vamos a concentrar en cinco estudios de considerable extensión que ejemplifican de manera paradigmática las nuevas tendencias metodológicas y las dinámicas que se desarrollan en el discurso crítico desde finales de los años ochenta a la actualidad¹². Se trata de *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)* (1989), de Adriana Sandoval; *La escritura posmoderna del*

¹¹ Una buena parte son tesis doctorales que serán posteriormente publicadas o los resultados de ambiciosos proyectos de investigación de larga duración. Existe una clara tendencia del mundo académico a desarrollar y apoyar investigaciones sobre el subgénero. Tenemos un ejemplo en la tesis doctoral defendida por Carmen Mejía Ruiz en 1987, *La figura del dictador en la novela moderna y contemporánea*. También los libros de Juan Carlos García (2000) y Mercedes Fernández Durán (2008), trabajos que vamos a comentar más adelante, fueron en origen tesis doctorales.

¹² Por supuesto existe una producción considerable de artículos dedicados específicamente a la novela del dictador aunque el número –y relevancia– es proporcionalmente menor comparado con las etapas anteriores. Destacan por su interés los estudios de Francisca Noguerol Jiménez (1992), Jovita Boves Navas (1993), Miguel Ángel Rebollo Torío (1999) y Carlos Germán Van der Linde (2007), entre otros.

poder (1993), de Rosalía Cornejo-Parriego; *El dictador en la literatura hispanoamericana* (2000), de Juan Carlos García; el conjunto de aproximaciones críticas a diferentes obras sobre el poder político en América Latina reunidas por Giuseppe Bellini en *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (Siglo XX)* (2000); y el (relativamente) reciente estudio de Mercedes Fernández Durán *Novela y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma* (2008).

Antes de referirnos a estos estudios específicos debemos hacer alusión a la existencia de varias tendencias –derivadas de distintos factores contextuales que en mayor o menor medida condicionan la recepción de lectores y críticos–, que pueden ser inferidas tanto de los extensos ensayos a los que nos vamos a referir como de los artículos, reseñas y capítulos de libros y manuales que directa o indirectamente aluden al subgénero en sus páginas:

a) Es patente desde los años noventa la ya total aceptación por parte de autores, lectores, críticos y editoriales de un subgénero denominado «novela de(l) dictador» o «novela de la dictadura» como una tradición temática reconocible dentro de la literatura continental y a la que es atribuible una serie de rasgos semánticos y sintácticos recurrentes. En consecuencia, es usual –o hasta obligatorio– que estudios que tratan las dinámicas del campo literario hispanoamericano a lo largo de su historia dediquen un apartado de mayor o menor extensión a reseñar el subgénero, reforzando así su consolidación como herramienta clasificatoria dentro del discurso crítico. Efecto equivalente se va a producir en los nuevos estudios dedicados a obras paradigmáticas del subgénero como *El Señor Presidente*, *Tirano Banderas* o las novelas de los años setenta, análisis en los que los investigadores se ven frecuentemente impelidos a referirse a su pertenencia (o no) al grupo y, por tanto, a tomar una posición al respecto.

b) En las últimas décadas se va a afianzar un cambio de paradigma en la lectura de las obras del subgénero que ya estaba produciéndose desde los años ochenta. Se trata de aproximaciones a las novelas del sistema que parten de las teorías críticas sobre el posmodernismo y que ponen de relieve el concepto de «metaficción historiográfica», afianzando los nexos existentes entre la fecunda «nueva novela histórica» y la posmodernidad¹³. Como resultado de la prominente atención crítica sobre esta narrativa

¹³ Para el concepto de «metaficción historiográfica» véase Linda Hutcheon (2000). El número de estudios publicado sobre la «nueva novela histórica» en Hispanoamérica es desmesurado, a título representativo señalamos algunos de los trabajos consultados para el presente trabajo: Barrientos (1985), Skłodowska (1991), Menton (1993), Aínsa (1991, 1994, 1997) y Perkowska (2008).

histórica de sesgo paródico y autorreflexivo que pone en entredicho «el discurso oficial», se produjo una discusión en torno a las tendencias renovadoras de la novela histórica en el continente y al alcance de las mismas, lo que influyó de manera decisiva en la interpretación de las novelas del dictador, reafirmando la importancia del referente histórico y su representación literaria en los textos o, incluso, asumiéndolas como una modalidad o subgrupo dentro de la «nueva novela histórica». Por otra parte, y reforzando la tendencia que acabamos de describir, la publicación en esos años de obras que tienen un dictador y la dictadura concreta como sostén principal del mundo novelesco (*La novela de Perón* [1985], *Galíndez* [1990], *El Farmer* [1996], *La fiesta del Chivo* [2000]) provocó una remodelación y reorganización del concepto genérico que permitía la absorción de las nuevas obras en una relación coherente con el conjunto¹⁴.

c) Se asume la validez del criterio temático como eje central de la definición del subgénero, y, sin embargo, existe la clara percepción de que este criterio, por sí solo, es un principio de organización de los materiales excesivamente amplio y abarcador que debe conjugarse con proposiciones organizadoras de otro rango que deslinden subsistemas más delimitados y permitan el descubrimiento y formulación de afinidades más concretas y precisas entre las novelas. Teniendo en vista este objetivo la tendencia ha sido aproximar el foco de atención crítica: una de las fórmulas planteadas es el estudio de rasgos de contenido reiterativos en las obras del subgénero y el análisis de las semejanzas y diferencias identificables en su tratamiento narrativo. Algunos ejemplos de elementos tomados como punto de partida para análisis comparativos son el personaje del favorito y los delfines del dictador, el ambiente carcelario de las dictaduras, el apoyo del imperialismo norteamericano a los regímenes autoritarios latinoamericanos, las formas de represión dictatorial, el carácter satánico del dictador, etc¹⁵. Por otra parte, varios estudios, especialmente a partir de finales de los años noventa, van a combinar el criterio temático con los límites que marcan las fronteras geográficas y culturales de las nacionalidades (como ya habían hecho Rueda [1981] y Calviño [1985]) o pondrán su atención en dictadores históricos concretos que han sido privilegiados modelos referenciales en la construcción de la figura arquetípica del

¹⁴ Basten por el momento estos lacónicos apuntes sobre un asunto que, por su importancia para nuestro estudio y la complejidad que entraña su abordaje teórico, desarrollaremos con más detenimiento en la tercera parte del presente trabajo.

¹⁵ Véanse los estudios de Francisca Noguerol Jiménez (1992), José Manuel Camacho Delgado (2003), José Scherman Filer (2003) y Elvire Gómez-Vidal (2008).

dictador (especialmente Manuel Estrada Cabrera, Juan Vicente Gómez y Rafael Leónidas Trujillo). Es importante destacar que un factor que impulsa esta tendencia del discurso crítico es la proliferación de lo que se ha denominado «novelística del trujillato» en los años noventa y, junto a ella, el gran éxito editorial de *La fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, auténtico desencadenante de una nueva ola de interés sobre la novela del dictador por parte de los investigadores¹⁶.

Comenzamos nuestro repaso a los ensayos más representativos de este periodo con el estudio publicado a finales de los ochenta por Adriana Sandoval *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)* (1989). Sin tener la importancia de los textos críticos anteriormente comentados, sí guarda puntos en común con estos y realiza aportaciones interesantes al tema que nos ocupa. Es un estudio de conjunto que parte de la bibliografía precedente y que aprovecha la mayor distancia temporal respecto al objeto analizado para conseguir una perspectiva más amplia del fenómeno. Para ello Sandoval se centra en el análisis de seis novelas entre las que llama la atención la inclusión de dos obras posteriores a 1975: *Oficio de difuntos* (1976), de Arturo Usler Pietri, y *Casa de Campo* (1978), de José Donoso. El análisis es comparativo, reflejando las semejanzas, diferencias y relaciones literarias de las novelas elegidas. Sandoval también propone una serie de constantes que caracterizarían al conjunto, básicamente desde un punto de vista descriptivo y temático: el militarismo, la presencia o ausencia del pueblo, los dictadores y la muerte, los tipos de represión, etc. El ensayo, sin ser novedoso, es representativo de un tipo de enfoque crítico que propone el análisis comparativo de constantes temáticas concretas. Adriana Sandoval demuestra que la veta de la temática del dictador en la crítica hispanoamericana no estaba ni mucho menos agotada al ampliar el campo de análisis del subgénero a obras hasta entonces poco abordadas en estudios de conjunto. Esta tendencia, como veremos, será predominante en los estudios posteriores y demuestra la versatilidad y capacidad de absorción del subgénero.

En 1993 se publica el ensayo de Rosalía Cornejo-Parriego *La escritura posmoderna del poder*. Desde el mismo título este estudio corrobora su inclusión dentro de un enfoque interpretativo basado en las teorías posmodernas en boga. Sus

¹⁶ Véase la excelente tesis de Ana Gallego Cuiñas *Trujillo: el fantasma y sus escritores. Análisis y sistematización de la novela del trujillato* (2005). Entre los trabajos dedicados a la novelística de la isla que teorizan sobre el subgénero es especialmente interesante el artículo de Sharon Keefe Ugalde «Veloz Maggiolo y la narrativa de dictador/dictadura: perspectivas dominicanas e innovaciones» (1988).

planteamientos parten de un marco teórico cuya base son textos de Michel Foucault, Linda Hutcheon o Jean-François Lyotard en los que se reflexiona sobre la noción de Poder y la caracterización de la narrativa posmoderna como una literatura que procede a la destrucción de discursos «oficiales» y autoritarios, entre ellos el discurso histórico y mítico. Cornejo-Parriego recoge tanto las posiciones teóricas del revisionismo historiográfico en las que se insiste en las semejanzas entre el discurso histórico y literario (sobre todo Hayden White) como los posicionamientos teóricos que reflejan la carga fuertemente ideologizada del discurso mítico y su uso como instrumento político (Roland Barthes). A partir de estos presupuestos teóricos la investigadora va a analizar cuatro novelas: *El otoño del patriarca*, *Yo el Supremo* (deja de lado la novela de Carpentier), *Muertes de perro* (1958) de Francisco Ayala y, sorprendentemente, *Las virtudes del pájaro solitario* (1988) de Juan Goytisolo. En esta selección Cornejo-Parriego parte de la división de las obras del subgénero propuesta por González Echevarría: por una parte, las novelas del periodo moderno (*Amalia*, *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente*...), caracterizadas por una paradoja: «la de cuestionar y atacar un régimen dictatorial, pero bien sea utilizando discursos autoritarios, bien sea manteniendo la tiranía del autor, bien sea combinando ambos aspectos» (15), es decir, una novelística que mantiene el «mito de autoridad» propuesto por el crítico cubano; en segundo lugar, la novelas del periodo posmoderno, que diseccionan los discursos del poder para crear un texto «que destruye la noción misma de Autor(idad), el correlato literario del Dictador» (15), una narrativa que pone en cuestión el «mito de la autoridad». A partir de la aceptación de este corte tajante que divide el subgénero, Cornejo-Parriego considera más apropiado cambiar la denominación a un nombre más genérico: «narrativa del poder». Las conclusiones del estudio son de un gran interés al centrar la atención sobre el papel destructor de esta novelística y su búsqueda de un discurso abierto y plural, de sentidos relativos y provisionales, ya que «entiende la Verdad como un constructo interesado de los que ejercen el Poder» (117). El ensayo es una muestra representativa de la tendencia interpretativa de contenido teórico posmoderno a la que apuntábamos anteriormente, una perspectiva para la que la etiqueta «novela del dictador» no se ajusta a sus horizontes interpretativos y analíticos.

El año 2000, fecha de la publicación del fenómeno editorial *La fiesta del Chivo* de Vargas Llosa, van a aparecer dos ensayos que demuestran que el debate crítico en torno a la figura del dictador en la literatura hispanoamericana continúa vigente y abierto a nuevos abordajes. Uno de ellos es *El dictador en la literatura*

hispanoamericana de Juan Carlos García. En este estudio el autor introduce como novedad destacable un análisis de la figura del tirano no restringido al ámbito de la novela sino enfocado también al cuento, el teatro, la poesía y el ensayo, abarcando así la totalidad de los géneros literarios en Hispanoamérica. Además, Juan Carlos García propone la existencia de cuatro tipos de dictadores relevantes dentro del conjunto de obras estudiadas, cada uno de los cuales «es producto de un punto de vista preciso sobre la creación literaria» (15). El estudio plantea una división cronológica estructurada en función de los distintos periodos literarios en los que se ha dividido tradicionalmente la historia literaria hispanoamericana: el dictador del Romanticismo (1825-1875); el del Costumbrismo Regionalista (1850-1900); el de la Novela Moderna (1900-1950) y el de la Novela Contemporánea (1950-2000). Por otra parte, para García la construcción literaria del dictador no solo está condicionada por el contexto histórico literario –y, por tanto, estético– de cada periodo sino que también estaría vinculada a la presencia histórica de un tipo de dictador, reafirmando así la dependencia entre historia y ficción en el subgénero. Este ensayo sistematiza de manera acertada la evolución de la representación novelesca del dictador hispanoamericano dentro de los cambios estéticos más representativos en el discurso literario hispanoamericano, aunque no aporta novedades a la concepción del sistema genérico más allá de su abertura al análisis del fenómeno dictatorial en géneros no narrativos. Su importancia para nuestro trabajo reside en ejemplificar la tendencia a una amplificación y flexibilización cada vez más ostensible de los parámetros delimitadores del conjunto, en número de obras analizadas y –como podemos comprobar en este texto– incluso de géneros literarios incluidos.

Esta falta de precisión en la definición del subgénero se ve confirmada con la publicación del libro de Giuseppe Bellini *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico (Siglo XX)* (2000). En este ensayo –o compilación de ensayos que pueden ser leídos de manera independiente– encontramos la agudeza crítica habitual del profesor italiano y la clara intención de acercarse al tema del poder desde una perspectiva aún más amplia de la que había presidido sus anteriores acercamientos al tema. De esta forma, junto a textos dedicados a las obras paradigmáticas del subgénero, encontramos análisis de obras tan dispares como *El fondo del vaso* (1970) de Francisco Ayala, *El palo encebado* (1975) del haitiano René Depestre, *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, *Galíndez* (1990) de Manuel Vázquez Montalbán y *Antes que anochezca* (1992), la autobiografía del escritor cubano Reinaldo Arenas. Bellini, como hizo ya en sus anteriores trabajos, continúa defendiendo la importancia de Asturias: «En

el ámbito americano, a pesar de todo, la novela de referencia sobre el tema sigue siendo siempre *El Señor Presidente*» (2000: 65), pero junto a sus permanentes convicciones emergen nuevos enfoques sobre el tema del poder surgidos a partir de la incorporación de análisis de novelas poco estudiadas desde esta perspectiva de conjunto. El tema recurrente de la dictadura parece ser el único hilo que une los diferentes –y agudos– análisis individuales, de tal manera que, más allá de la demostración de la importancia de la dictadura como realidad referencial reiterativa en el continente, el libro no ofrece ningún camino que permita criterios clasificatorios precisos. En nuestra opinión, parecería confirmarse la inexistencia de un subgénero en favor de una tradición temática de contornos imprecisos, relativamente útil como herramienta para el crítico, que se ve ante un corpus excesivamente vasto y heterogéneo.

Concluimos nuestra revisión del discurso crítico dedicado a la novela del dictador haciendo referencia al excelente libro publicado en 2008 por Mercedes Fernández Durán, *Novela y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma*. A nuestro juicio, este texto es una de las aproximaciones a las claves del subgénero más lúcidas y estimulantes de los últimos veinticinco años. La investigadora española explora las relaciones entre los fundamentos de la construcción identitaria colectiva supraestatal en Hispanoamérica y las novelas cuya figura central es un dictador sincrético (*El Señor Presidente*, *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* y *Yo el Supremo*), analizando estas narraciones desde su capacidad de mediación en la creación de un «epos» específico latinoamericano¹⁷. En este análisis de la elaboración del imaginario colectivo identitario en el continente Fernández Durán pone en práctica un enfoque marcadamente interdisciplinar en el que pinturas, esculturas, textos periodísticos y anécdotas históricas se unen a los textos ensayísticos y novelas seleccionadas con el fin de ilustrar la importancia de la formación de «ideogramas culturales» en la construcción de una identidad americana supranacional. Para presentar el desarrollo de la problemática de la identidad americana a lo largo del siglo XX la autora analiza la obra ensayística de Leopoldo Zea, pensador paradigmático en lo referente a esta discusión. Asimismo, Fernández Durán pone en relación estas cuestiones centrales del ensayo latinoamericano del novecientos con las claves creativas de las novelas seleccionadas, especialmente la

¹⁷ Por «epos» Fernández Durán entiende un término «que sirve para designar el cúmulo de elementos funcionales que son utilizados para la construcción de identidades colectivas. Abarcará, por tanto, además de la narrativa, toda idea o imagen y toda práctica cultural que nutra el imaginario colectivo de una sociedad, en un cierto momento de la misma, bajo el signo de su identidad» (40).

creación de un sincretismo que no se limita únicamente al dictador sino que también está presente en la representación del pueblo («protagonista colectivo» de estas obras) y en el cronotopo de las narraciones, provocando así una dialéctica entre lo concreto y lo general dirigida directamente a una comunidad supraestatal americana con una memoria compartida. En este sentido, la investigadora entiende esta novelística como «epopeyas latinoamericanas» que problematizan tanto su adhesión a la definición teórica de la novela formulada desde parámetros europeos (Bajtín y Lukács) como su adecuación a los parámetros tradicionalmente asignados al género épico. Para clarificar esta cuestión Fernández Durán relaciona de manera brillante la libertad pre-genérica de la *Historia* de Heródoto (en cuya escritura mito e historia eran inseparables en la aprehensión de la realidad) y la manera en que estas obras encuentran en las raíces de la memoria colectiva del continente los elementos cruciales de sus respectivas «genéticas textuales». Partiendo de estos presupuestos básicos el último capítulo del estudio se concentra en el análisis de las relaciones dictador/destino colectivo latinoamericano y la presencia intertextual e interdiscursiva en las novelas seleccionadas de tradiciones culturales y mitos que, en opinión de la investigadora, más allá del nivel de contenido, «organizan sus programas narrativos y su lógica argumentativa» (26). Las conclusiones del estudio apuntan a la concepción del subgénero como una épica –subversiva e irónica, eso sí– específicamente latinoamericana que trabaja hacia la construcción de una identidad supranacional y el desvelamiento de sus orígenes histórico-míticos, una épica, en definitiva, «capaz de incorporar la experiencia real del continente, y no simplemente la historia oficial –o las múltiples historias oficiales– de esa experiencia» (215). A nuestro modo de ver, este ensayo supone un verdadero soplo de aire fresco dentro de la discusión crítica sobre la novela del dictador. Mercedes Fernández Durán consigue abrir nuevos caminos para la exploración del fenómeno y demostrar la importancia del estudio del subgénero para la comprensión de las dinámicas y procesos del campo cultural hispanoamericano.

Capítulo 2

LA NOVELA DEL DICTADOR COMO SUBGÉNERO NOVELÍSTICO. REFLEXIONES TEÓRICAS.

El repaso al discurso crítico sobre la narrativa de tema dictatorial que hemos acometido en el capítulo precedente demuestra la abundante cosecha crítica que ha producido la denominada «novela del dictador», especialmente a partir de la segunda mitad de los años setenta. Aun así, lo cierto es que una vez realizado el análisis de los trabajos más relevantes, nos encontramos ante una heterogeneidad de enfoques, planteamientos y conclusiones que hacen hartó difícil discernir con claridad en qué consiste exactamente el subgénero de la novela de dictador, cuáles son los rasgos distintivos que lo definen o cuál es el corpus de obras que lo componen. Y, sin embargo, ajeno a esta confusión conceptual, el marbete «novela de(l) dictador» ha actuado desde finales de los años setenta como moneda de uso común entre críticos y editoriales que, a su vez, han ejercido como intermediarios e impulsores de la aceptación por parte de los lectores –y la consolidación en su horizonte de expectativas¹⁸– de un concepto genérico que, en realidad, está lejos de estar nítidamente definido. Por otra parte, esta denominación genérica se ha asentado en el circuito de comunicación literario como una tipología novelesca de suma importancia dentro de la historia de la literatura hispanoamericana, considerada casi de manera unánime una de las manifestaciones narrativas más representativas del continente y una referencia ineludible para entender su novela política. En consonancia con esta tendencia, el mercado editorial no ha dudado en aprovechar mercadológicamente la aceptación generalizada del concepto y su implícita relación con obras paradigmáticas y de reconocido prestigio entre el público lector (*El Señor Presidente*, *El otoño del patriarca*, *Yo el Supremo* y, con posterioridad, *La fiesta del Chivo*) para inscribir en la

¹⁸ Concepto central en las teorías de la denominada «Estética de la recepción», fue desarrollado y ampliamente divulgado por Hans Robert Jauss (1987) en los años setenta. Aceptado de forma general, el término se refiere al conjunto de ideas y conocimientos previos que determinan la predisposición con la que el público recibe y valora una obra literaria. Para Jauss existe un «objetivable sistema de referencia de las expectativas», que envuelve el momento histórico de la aparición de texto y que sería «el resultado de la comprensión previa de los géneros, de la forma y temática de obras anteriormente conocidas, y de la oposición entre lengua poética y práctica» (76). Tanto la poética inmanente de un género como las lecturas anteriores, por tanto, serían parte activa de una determinada comprensión previa del mundo que moldea un marco de referencia decisivo para orientar la lectura.

serie genérica cuantas novedades se dejasen etiquetar desde una perspectiva meramente temática. Mercado editorial y crítica se han convertido así en agentes determinantes en la convencionalización del subgénero dentro de las distintas instancias de la comunicación literaria y su institucionalización en el sistema cultural latinoamericano.

A este respecto, es importante recordar que la gran mayoría de los teóricos contemporáneos reconocen el carácter institucional de los géneros (y subgéneros)¹⁹, su constitución histórica y su funcionamiento pragmático. Esta premisa supone que los géneros como categorías hermenéuticas, clasificaciones estructuradoras del campo literario y modelos de producción y recepción textual están sujetos a los procesos históricos de permanencia y cambio impuestos por la transformación del contexto social y cultural de la comunidad que acepta y sanciona la convención genérica dentro del marco institucional de la Literatura²⁰. Por ende, tener en cuenta factores contextuales concretos –sin perder de vista la diacronía– es un aspecto determinante para entender el funcionamiento del subgénero en el circuito comunicativo del campo literario durante una etapa específica de su desarrollo.

¹⁹ Desde un punto de vista terminológico vamos a separar claramente los «modos literarios», categorías transhistóricas y de carácter esencialista y abstracto (que correspondería, de manera general aunque matizada por diversos autores, a la clásica división tripartita establecida por Aristóteles [lrica, épica, dramática]), de los «géneros» y «subgéneros», determinados por la dinámica histórica y con un carácter pragmático. Escogemos la designación «modos literarios» por ser un nombre consolidado dentro de la tradición teórico-literaria (Genette [1988], Paul Hernadi [1988], Aguiar e Silva [1990]) y delimitado nítidamente – desde un punto terminológico– de los «géneros» y «subgéneros», que son las categorías históricas en las que se va a concentrar nuestro trabajo. De cualquier manera, debemos tener en cuenta que los términos empleados para nombrar estas categorías han sido numerosos: «formas naturales» y «especies literarias» para Goethe, «cauces de representación» y «géneros» para Claudio Guillén, «géneros teóricos» y «géneros históricos» para Tzvetan Todorov y Jean Marie Schaeffer. Estas diferencias atañen, por supuesto, también a conceptualizaciones teóricas heterogéneas, ya que este punto es uno de los más controvertidos dentro del campo de la genología. No vamos a entrar en el pantanoso problema de la relación entre los modos literarios y los géneros y subgéneros, para el tema que nos ocupa baste recalcar la relación estrecha que los une, ya que los segundos son la articulación histórica en textos concretos de los primeros. A este respecto, estamos de acuerdo con Javier Rodríguez Pequeño cuando defiende que «estas dos categorías no son completamente independientes y, a pesar de que secularmente se han tenido por entidades separadas, es necesario ver cómo están relacionadas, integrarlas» (2008: 57).

²⁰ En 1948 René Wellek y Austin Warren afirmaron con rotundidad: «El género literario es una «institución», como lo es la Iglesia, la Universidad y el Estado. Existe no como existe un animal, o incluso como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como existe una institución» (1959: 271). Este carácter institucional de los géneros literarios ha sido ampliamente aceptado por la crítica que ve en esta institucionalización la clave que explica la comunicación existente entre estos y la sociedad en que están vigentes; así lo asume Todorov para el que «como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen» (1988: 38). Por supuesto, como tal institución, los géneros están sujetos a los cambios históricos y a las mutaciones que afectan a todos los agentes de la comunicación. A este respecto estamos de acuerdo con Miguel Ángel Garrido cuando afirma: «El género literario es una institución social que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad» (2001: 283).

Partiendo de estas premisas, se hace necesario enfocar la cuestión de la historicidad del subgénero desde dos perspectivas que atienden a diferentes conceptos de género: autorial y lectorial. Jean-Marie Schaeffer, en su texto *¿Qué es un género literario?* (2006)²¹, es uno de los teóricos que pone mayor énfasis en la dependencia contextual de ciertas determinaciones genéricas y la importancia de separar una «genericidad autorial», que corresponde al contexto histórico concreto que determina la creación del texto, y una «genericidad lectorial», que se refiere a los distintos contextos de recepción y que tiende a distinguirse de la «genericidad autorial» en función de la mayor distancia cronológica respecto al contexto genésico del texto (105-106). La genericidad lectorial engloba tanto al lector común como a la crítica literaria, responsable última por establecer los rasgos que atribuyen una determinada especificidad al género y su consolidación institucional en el campo cultural en que este funciona. Obviamente, los estudios críticos reseñados en el capítulo precedente de nuestro trabajo formarían parte de la genericidad lectorial y son responsables por lo que Schaeffer denomina «régimen clasificatorio» del género.

Fernando Cabo Aseguinolaza (1992) opta también por distinguir varios conceptos de género (en cierta medida concordantes con los propuestos por Schaeffer), que divide en tres: género autorial, género de recepción y género crítico²² (237-307). Esta división subraya la importancia de concebir la categoría de género literario como un concepto determinado por la relación entre todos los agentes participantes en la comunicación literaria. Apoyado en esta noción, Cabo Aseguinolaza señala la importancia de un hecho que caracteriza al fenómeno comunicacional literario: la ausencia del emisor (autor) en el momento de descodificación de su mensaje por el receptor (lector común o crítico literario), aspecto al que hay que sumar la mayor o menor distancia temporal que puede separar a ambos participantes del fenómeno

²¹ Los trabajos de Schaeffer (1988, 2006) van a ser un marco teórico básico para nuestra reflexión teórica, aunque contrastado y combinado con otras tantas perspectivas entre las que destacamos las propuestas de Tzvetan Todorov (1988), Fernando Lázaro Carreter (1970), Claudio Guillén (2013), Gérard Genette (1989), Fernando Cabo Aseguinolaza (1992) y Michał Glowinski (1993).

²² Schaeffer no divide estos dos últimos regímenes genéricos ya que en su opinión «el régimen lectorial de la genericidad, antes de dar respuesta a un deseo clasificatorio, está presente en todo acto de recepción, en tanto que toda recepción implica una interpretación y que esta no puede hacerse fuera de un horizonte genérico» (2006: 104). Por tanto el régimen clasificatorio sería un tipo de régimen lectorial. De hecho, el teórico francés utiliza la designación «género» considerándolo como una mera categoría de clasificación, aunque explica: «Lo cual no significa que el género sea una categoría arbitraria: se fundamenta también en la textualidad, puesto que se manifiesta por similitudes textuales. Pero, a diferencia de la genericidad, no se trata de una categoría de la productividad textual: el género corresponde al campo de las categorías de lectura, estructura un cierto tipo de lectura, mientras que la genericidad es un factor productivo de la constitución de la textualidad» (1988: 174).

comunicativo. Esta peculiaridad es uno de los factores que influye de manera decisiva en la variabilidad inherente a los géneros de recepción y crítico, repercutiendo en su carácter dinámico y fluctuante. Lo explica con claridad el profesor gallego:

El género es un referente institucional, pero ese referente, a pesar de la ilusión de correferencia que frecuentemente tienen los agentes de la comunicación literaria, varía de modo inexorable para cada uno de ellos por las propias características de esta: comunicación con la marca siempre de una ausencia y prolongada en el tiempo, con el rasgo añadido, por otra parte, de ejercitarse sobre la continua mutabilidad en el polo de la recepción (1992: 216).

Estas afirmaciones ejemplifican la importancia de las relaciones entre el régimen autorial y lectorial a la hora de profundizar en el estudio de un subgénero desde una concepción pragmática, haciendo imprescindible tener en cuenta «la continua mutabilidad en el polo de la recepción». Aspecto que el discurso crítico en torno a la novela del dictador no hace sino confirmar de manera inequívoca.

En estrecha relación con las reflexiones de Cabo Aseguinolaza, Jean-Marie Schaeffer ha indicado otro aspecto que consideramos crucial para interpretar el marcado carácter heterogéneo de las interpretaciones sobre el subgénero a lo largo del tiempo: lo que el teórico francés denomina «fenómeno de la retroacción genérica». Schaeffer parte del papel transformador de un texto nuevo respecto a la tradición anterior –inevitable recordar «Kafka y sus precursores» de Borges– para destacar la trascendencia de este efecto retroactivo en la construcción del régimen clasificatorio por parte de los críticos (y en el propio acto de recepción y decodificación del lector); esto es así porque, según el autor, «todo acto discursivo descontextualizable está sometido, más o menos fuertemente, a las recontextualizaciones que operan en él las situaciones de recepción posteriores en las que es reactivado», de tal manera que «como las determinaciones genéricas están fuertemente contextualizadas, se puede comprender que sean inestables» (2006: 98). Por tanto, las sucesivas reactualizaciones del régimen clasificatorio de un subgénero literario como la novela del dictador variarán en función de varios factores transformadores de la perspectiva crítica: aparición de nuevos textos en la serie genérica, cambios en los paradigmas teóricos y metodológicos, reorganización del canon y de las periodizaciones histórico-literarias, desplazamientos

intergenéricos, transformaciones en los contextos sociopolíticos, etc.²³ Enfocado desde esta perspectiva, observar con detenimiento el discurso crítico dedicado a la narrativa de temática dictatorial a lo largo de los últimos cuarenta años nos revela tanto –o más– de los continuos cambios contextuales en el campo literario hispanoamericano durante este periodo como del propio objeto de estudio. Esto es así porque la genericidad lectorial de la novela del dictador evidencia de forma especialmente destacada una incuestionable dependencia de los factores históricos, literarios y culturales que conforman el contexto de recepción de las obras.

Si esta variabilidad en el régimen clasificatorio es una característica inherente a la historicidad de los géneros literarios, los subgéneros, como subgrupo de estos, comparten esta historicidad en un grado aún mayor. Esto se debe, principalmente, a su carácter adjetivo, parcial, funcionalidad generalmente temática y duración más limitada que la del género literario pues, como explica Javier Rodríguez Pequeño, «están más expuestos a las variaciones del sistema literario y del canon» (2008: 58). El subgénero de la novela del dictador ha sido definido por muchos estudiosos con base en sus características exclusivamente referenciales, es decir, agrupando los textos por poseer elementos comunes de contenido, relativos al referente de una realidad histórica, política y social latinoamericana determinada por la presencia en el poder de un régimen dictatorial. En este caso concreto, la denominación genérica con frecuencia cambia en cada aproximación crítica, con el objetivo tanto de explicitar una mayor amplitud o concreción del campo estudiado como, en ocasiones, evidenciar el propio enfoque empleado para la investigación. De esta manera, encontramos las designaciones «novela de la dictadura», «novelística del poder personal», «narrativa de la dictadura», «novela posmoderna del poder», «novela del dictador sincrético», etc., conformando una variedad terminológica que, en su propia heterogeneidad, confirma cómo las características que determinan contextualmente las lecturas retrospectivas en las que se

²³ Consideramos de gran interés una advertencia enunciada por Schaeffer al respecto: en su opinión el crítico literario (y cualquier lector) tiene una tendencia a pensar que la perspectiva genérica que asume en la lectura de un texto es objetiva y que la reorganización del campo literario que está adoptando corresponde a la «realidad» de la literatura, frente a las «meras aproximaciones» anteriores de otros estudiosos. Para evitar este error, Schaeffer aboga por una aceptación del relativismo inherente a una lectura retrospectiva y propone partir del reconocimiento de su inevitable subjetividad: «Desde el momento que uno se libera de ese objetivismo y que se admite que la única clasificación posible es la de los criterios (aunque la elección es a priori indeterminada, puesto que depende no solamente del objeto a clasificar sino sobre todo de los fines y de los esquemas analíticos que son los del que realiza la clasificación y de su contexto histórico), estos desplazamientos intergenéricos de las obras a través de sus recontextualizaciones sucesivas se convierten en índices importantes tanto de la complejidad creciente de las tradiciones literarias como de los cambios de estructuración del campo literario a través del tiempo» (2006: 101).

ha venido fundamentando la definición del subgénero influyen de manera decisiva en la redistribución cambiante de estrategias y criterios metodológicos con los que se ha analizado el objeto de estudio.

En nuestra opinión, una de las principales razones de esta falta de homogeneidad en las propuestas teórico-críticas, compendios clasificatorios y terminología utilizada es la inestable y compleja identidad de un subgénero novelesco concebido fundamentalmente sobre la base de una supuesta esencialidad temática. No podría ser de otro modo si prestamos atención a la extensión temporal que comprende (más de siglo y medio de práctica novelesca) y la vastedad de la realidad referencial que refleja (las dictaduras latinoamericanas destacan tanto por su persistencia histórica como por su influencia global en todos los ámbitos de la realidad sociopolítica). La confluencia de tradiciones narrativas distintas que se agolpan en un subgénero de estas características, resultado lógico de la constante práctica literaria a lo largo de un prolongado periodo de tiempo –con variantes ideológicas, cambios estéticos y especificidades de los modos de producción y recepción propios de cada momento histórico–, caracterizan el perfil difuso e inevitablemente parcial de todo patrón genérico. Esta incapacidad para fijar criterios definidores más específicos –más allá de los escurridizos y abarcadores elementos temáticos– nos lleva a cuestionarnos la propia existencia del subgénero como entidad autónoma y diferenciada dentro de la literatura hispanoamericana y, en suma, poner en duda su funcionalidad y eficacia como modelo para la clasificación de una realidad literaria que se presenta extremadamente compleja, inaprensible teóricamente sin unas fronteras más precisas para su descripción.

Con este cuestionamiento no pretendemos en ningún caso infravalorar la importancia de los estudios que han adoptado una orientación temática y referencialista como punto de partida para sus análisis. Estas propuestas teórico-críticas han dado como resultado fecundas aproximaciones al fenómeno, tanto para comprender las interrelaciones existentes entre las obras pertenecientes a la novelística hispanoamericana que literaturiza la realidad dictatorial como para ahondar en la periodización y tipificación de esta tradición, clarificando así su lugar dentro de las dinámicas que determinan los procesos literarios del continente. Sin embargo, consideramos que, en función de los factores anteriormente expuestos, sería más adecuado referirnos a esta realidad literaria como «tradición novelística» dejando la designación «subgénero» para los patrones genéricos que incluyen varios niveles de descripción, es decir, aquellos en los que confluyen códigos semántico-pragmáticos y

técnico-compositivos específicos²⁴. Esta decisión evita ver la novela del dictador como una subdivisión del género novelístico que, como tal, tendría consecuentemente una relación jerárquica y dependiente del género novela, o sea, subsana el error de pensar que el estudio de la evolución de la novela hispanoamericana a lo largo de la historia nos dará todas las claves para entender el desarrollo diacrónico de la novela del dictador como subgénero²⁵. Esto supone reconocer una autonomía en el subgénero que, obviamente, será relativa por su estrecha interrelación con el género histórico que lo contiene (la novela), pero que no lo condicionará totalmente ya que existen otros factores que definen su especificidad: la tradición anterior en la narrativa política, los contextos socio-políticos e ideológicos, los contactos con otros subgéneros, etc. Es por esta razón que, sin salir del ámbito de la literatura hispanoamericana, podemos estudiar la novela de temática dictatorial con una evolución histórica independiente, potencialmente diferente a la de otros subgéneros novelísticos caracterizados temáticamente. En otras palabras: es evidente que a la hora de analizar el subgénero debemos contar con el contexto estético que envuelve a la narrativa del continente, pero asumido como uno más entre los múltiples factores que determinan las dinámicas que van a dar la dimensión genérica al sistema.

La elección de un conjunto de rasgos relacionados con la temática como criterio exclusivo de clasificación genérica nos revela la imagen de un concepto que corre constantemente el peligro de perder, por su carácter inestable, la capacidad de cohesión respecto a la serie de textos que pretende abarcar, lo que lo torna, a nuestro parecer, ineficaz como sistema de clasificación y comprensión de las obras integrantes del

²⁴ Tomamos de Vítor Manuel Aguiar e Silva (1990) una definición de los géneros históricos que consideramos refleja con precisión nuestra perspectiva de clasificación del subgénero: en opinión del teórico portugués los géneros resultan de la correlación peculiar «de códigos estilísticos, técnico-compositivos, por un lado, e de códigos semántico-pragmáticos, por otra parte, sob o influxo e o condicionalismo de determinada tradição literaria e no âmbito de certas coordenadas socioculturais» (391). En la misma línea, otros autores como René Wellek y Austin Warren ponen énfasis en «la suma de artificios estéticos a disposición del autor y ya inteligibles para el lector», imprescindibles en la constitución de un género (1959: 282). Claudio Guillén también defiende la conjunción necesaria entre modalidad temática y un determinado molde formal como presupuesto básico para el nacimiento de una nueva categoría genérica (2013: 159).

²⁵ Michał Glowinski (1993) defiende la independencia (relativa) de los diferentes subsistemas que conforman el sistema general genérico. En su opinión, este sistema general «no constituye una simple suma de subsistemas; cada uno de ellos adquiere una cierta independencia, aunque solo sea parcial. Se forma por lo tanto una jerarquía de subsistemas: cada uno depende en cierta medida del sistema general y de un subsistema (o de subsistemas) más vasto, pero como dispone de ciertas posibilidades específicas, no se subordina directamente a ellos» (102). Para el teórico polaco, el fenómeno más vasto no puede subordinar enteramente al fenómeno más limitado, ya que cada uno de estos «comporta características irreductibles» (95). Es, como decimos, el caso de la novela del dictador respecto al género novela.

sistema. Por otra parte, si optamos por renunciar a esta concepción meramente temática del subgénero debemos aceptar la imposibilidad de acometer la elaboración de un corpus de rasgos constitutivos que conformen una clasificación excesivamente abarcadora. Lógicamente, esto es así porque, como afirma Lázaro Carreter, si buscamos entre obras tan diferentes rasgos comunes de manera inductiva «observaremos que estos se hacen más escasos y tienden a la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal» (1979: 118). En razón a esta premisa, una buena parte de la crítica se dio cuenta de la necesidad de compartimentar el subgénero, acotar el número de novelas y/o el periodo histórico estudiado a partir de la elaboración de nuevos criterios clasificatorios que permitiese subdivisiones más precisas y coherentes. Para ello, la primera cuestión que debía resolverse es si existe simplemente una tradición temática de perfiles indefinidos o si esta tradición cuajó en una tipología novelística determinada, reconocible y diferenciada de otras novelas de contenido afín y, en la mayoría de los casos, de similar intencionalidad crítica respecto a una realidad política dictatorial. El resorte definitivo que impulsó la explícita formulación de este interrogante y las sucesivas tentativas teórico-críticas para resolverlo fue la publicación de *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca*.

De hecho, como ya hemos comentado, desde 1975 la mayoría de las propuestas críticas dedicadas al asunto parten de una mirada retrospectiva marcada por la publicación de las célebres tres novelas de los años setenta. Se trata de un hito en la narrativa continental que va a activar el interés de los especialistas en dirección a la novela dedicada a la temática de la dictadura pero que, a su vez, va a condicionar de manera determinante la perspectiva a partir de la cual se va a plantear el estudio del subgénero. El papel transformador de un texto nuevo respecto a la tradición anterior —el fenómeno de la retroacción genérica apuntado por Schaeffer— se hace aquí patente de una forma duradera y recurrente en un discurso crítico que, de manera general, plantea tres posibles caminos: a) mantener el elemento temático, la forma narrativa y la intencionalidad política como únicos criterios capaces de estructurar genéricamente la serie, aunque identificando diferentes tendencias con rasgos recurrentes dentro de cortes sincrónicos efectuados a partir de un estudio de la trayectoria histórica del subgénero (Pacheco, Calviño, Bellini, García); b) trazar una división genérica a partir de la publicación de las novelas de García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, postulando la existencia de un nuevo subgénero que tendría su nacimiento en los años setenta (Rama, González Echevarría, Cornejo-Parrieo, Scherman, Castellanos y Martínez); o c)

proponer el reconocimiento de una serie genérica –o varias– específicas dentro de la larga tradición de la novela de temática dictatorial, asumiendo que existía una poética implícita y latente que habría salido a la luz de manera más evidente a partir de la lectura de las obras de los setenta (Miliani, Subercaseaux, Fernández Durán)²⁶.

Todas estas propuestas teórico-críticas tienen un común denominador que perdura a lo largo del tiempo: la presencia de las novelas de García Márquez, Carpentier y Roa Bastos como materia literaria ineludible. Creemos que la preponderancia –más o menos acentuada pero inexcusable– de estas tres obras en el discurso crítico podría explicarse en parte por la persistencia en la crítica literaria de las últimas décadas (aunque progresivamente matizada) a valorar la novelística de los años sesenta y primera mitad de los setenta como un punto de referencia desde el cual comparar la narrativa anterior y posterior, otorgando a las obras publicadas en este marco temporal – y en especial a los autores del denominado *boom*– una superioridad estética que las sitúa en la cima, en cuanto a calidad y valor literario, de un supuesto proceso evolutivo que envuelve la novelística del continente, de tal manera que, como señala Eduardo Bécerra, estos planteamientos «jerarquizan la producción novelesca hispanoamericana, más que dibujar el proceso lo evalúan» (2008: 18). Es posible observar la influencia de este fenómeno en la posición adoptada por la crítica respecto al subgénero: *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca* se convierten en la piedra de toque de cualquier aproximación genológica a la novela del dictador, actuando como una brújula que señala las coordenadas desde las que debe partir toda tentativa clasificatoria encaminada a la descripción del («nuevo» o ya existente) subgénero. En nuestra opinión, tanto la posición destacada de estas novelas dentro del conjunto como su valor como epicentro del auge de textos críticos sobre la novela del dictador es indiscutible; no obstante, a cuarenta años del fenómeno producido por su publicación, nos parece evidente que la luz que arrojaron sobre la tradición novelística de temática dictatorial deslumbró en exceso la óptica de los investigadores, llevándolos frecuentemente a conclusiones parciales, cuando no hartamente discutibles.

La importancia de relativizar la ubicación central de la mal llamada «trilogía» se hace más perentoria al constatar un fenómeno recurrente: con frecuencia el estudio de

²⁶ Como desarrollaremos a continuación (cap. 2.1.), el presente trabajo sigue la ruta propuesta por este último enfoque. Cabe especificar que si por una parte las tres hipótesis observan la tradición de la novelística de la dictadura a la luz de las nuevas novelas, el tercer punto de vista señalado es el único que reconoce la existencia de una serie genérica anterior a estas, con una poética propia, en la cual estarían incluidas las tres obras paradigmáticas de los setenta como manifestación tardía de este modelo.

las tres obras en su conjunto deriva en una suerte de *architexto*²⁷ construido a partir de sus rasgos comunes, de tal manera que la abstracción genérica resultante (la novela del dictador) selecciona y organiza el corpus de obras que integran el grupo, evaluando la pertinencia de su genericidad no en función de la red de relaciones entre los propios textos sino a partir de un modelo ideal que lleva a una parte de la crítica a realizar una operación taxonómica, a nuestro modo de ver, excesivamente rígida²⁸.

Tal vez el ejemplo más paradigmático de este fenómeno (sobre todo por su amplia y perdurable aceptación a partir del estudio seminal de Ángel Rama [1982a]) esté presente en los estudios críticos que proponen la división entre dos tipologías bien diferenciadas de novela de temática dictatorial: la novela anterior a los años setenta, concentrada en los efectos de la dictadura en el pueblo, de carácter más sociológico y, por otra parte, la novela de los años setenta, caracterizada por la presencia protagónica del tirano y el asalto narrativo a la conciencia del personaje que las tres obras de los años setenta atesoran. En definitiva, nos estamos refiriendo a un enfoque metodológico que otorga una importancia preponderante para dividir los dos subgéneros a la mayor o

²⁷ Término definido por Gérard Genette (1989) de la siguiente forma: «el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular» (9). El teórico francés clasifica la *architextualidad* como una de las cinco posibles relaciones transtextuales, junto a la *intertextualidad*, *paratextualidad*, *metatextualidad* e *hipertextualidad*. De todos estos tipos de relaciones entre textos la *architextualidad* es el más abstracto y el más implícito, además de diferenciarse por no ser una clase de texto sino ‘la claseidad’ (literaria) misma» (13) (Schaffer enfatiza esta diferencia al afirmar que «si bien hay *architextualidad*, no hay en cambio *architexto*, sino en un sentido metafórico» [1988: 173]). Es este sentido arquetípico y metafórico –o sea, meramente teórico– que lo convierte en un modelo idealizado sin realidad textual concreta pero con un fuerte carácter taxonómico al que nos estamos refiriendo (18–19). En este marco teórico la genericidad es absorbida por el concepto más amplio de la *architextualidad*.

²⁸ Jorge Scherman Filer (2003) organiza esquemáticamente los rasgos característicos de «la novela del dictador contemporánea latinoamericana» señalados por la crítica: «i) El tirano es, inequívocamente, el protagonista del relato; ii) el dictador aparece despersonalizado, pues no existe el personaje como referencia histórica-temporal específica; iii) el espacio físico donde transcurre la narración no es identificable como nación en el mapa latinoamericano, aun cuando es reconocible su ubicación en América Latina; iv) el tiempo del relato es suprahistórico, un tiempo que es todos los tiempos donde han existido las dictaduras; v) se ejerce una visión crítica de la figura del dictador y de su régimen, una mirada reprobatoria desde el presente de la escritura aunque se esté, aparentemente, hablando del pasado; vi) se incorpora el recurso literario de la parodia, destinado a destruir el mito del dictador y, en consecuencia, a darle mayor verosimilitud al personaje del déspota; y vii) en el relato concurren varias voces narrativas que se contrastan o ponen en tensión, donde unas asumen el papel positivo, "afirmador", y otras el rol negativo, "denostador", del déspota» (42). Como podemos comprobar, estas características prácticamente reducirían el subgénero a la terna de novelas de los años setenta. Por otra parte, el ensayo de Scherman Filer es, a nuestro modo de ver, un ejemplo claro de uno de los motivos por los que el fenómeno al que estamos haciendo referencia no se redujo a un lapso temporal próximo a los años setenta sino que adquirió un carácter de convención aceptada entre los críticos de las últimas décadas: la práctica crítica de aplicar las reflexiones de diferentes teóricos del posmodernismo para la definición del subgénero, haciendo encajar el corpus de obras y la delimitación histórica del grupo genérico a la perspectiva teórica adoptada. Esta metodología supedita la clasificación a los presupuestos teóricos e interrelaciona estrechamente el binomio novela del dictador/novela posmoderna; la consecuencia es un apuntalamiento de las barreras fronterizas que separan genéricamente las novelas de los años setenta de la tradición anterior.

menor aproximación del foco narrativo a la figura del tirano²⁹. A nuestro parecer, considerar que existe un subgénero reconocible únicamente a partir de los años setenta – de tal manera que la «drástica inversión de la visión» que supone el que los autores «ocupen el centro desde el que se ejerce el poder» (Rama, 1982a: 406) marcaría el inicio de un nuevo subgénero–, implica un método de clasificación desarrollado a partir de un presupuesto que, desde una perspectiva genológica, carece de la consistencia necesaria para convertirse en un criterio que funcione de frontera entre subgéneros³⁰. Es importante esclarecer que con esta afirmación no estamos negando la existencia de esta diferencia ni la importancia de sus innovaciones sino su validez como rasgo distintivo entre grupos genéricos³¹.

²⁹ Un claro ejemplo de este enfoque es el adoptado por Jorge Castellanos y Miguel Ángel Martínez en su artículo de 1981 «El dictador latinoamericano como personaje literario». Los autores defienden en este texto una diferenciación entre «novela de dictadura» que, en su opinión, es el único subgénero que existió hasta 1970, y «novela de dictadores», que surgió en la década de los setenta con una orientación más psicológica frente a la tendencia sociológica y política de las novelas anteriores. Esta separación se basa en la falta de protagonismo del tirano entre las obras incluidas bajo la denominación «novela de dictadura», en las que el dictador sería «un personaje más, importante, pero secundario en el desarrollo de la trama» (79). Esta premisa (con la que no concordamos, ya que consideramos excesivamente reduccionista afirmar que el dictador es un «personaje más» en la trama de obras como *Tirano Banderas* o *El Señor Presidente*) los lleva a concentrar gran parte de su análisis en esta disparidad entre las novelas de los setenta y las anteriores, sin profundizar en las semejanzas formales y de concepción novelesca que las aproximan. De esta manera, los autores afirman que *Tirano Banderas* «no es todavía novela de dictadores. El generalito no es protagonista» (82), y *El Señor Presidente* «no desborda el marco de la novela de dictadura para devenir novela de dictador», ya que «deja el problema caracterológico del personaje del dictador todavía sin resolver» (84).

³⁰ Como resultado de ese abordaje crítico, las novelas anteriores a los años setenta han sido consideradas únicamente parte de una tradición que nutre la narrativa de tema dictatorial, pero aún no sería posible hablar de un subgénero novelístico más allá de un elemento temático extremadamente amplio y que, en consecuencia, diluye su funcionalidad clasificatoria. Sin embargo, si por una parte es cierto, como ya hemos comentado, que el género a nivel pragmático –en lo que respecta a recepción crítica, editorial y lectora– es ampliamente reconocido como tal a partir de los años setenta y gracias a estas novelas, por otra parte, esta perspectiva deja varias cuestiones sin resolver: no explica la existencia de relatos, anteriores a 1974, de estructura y concepción narrativa similares a los publicados en esta década, tampoco determina nítidamente el proceso por el cual tres novelas como son las de García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, con múltiples semejanzas –no solo a nivel de contenidos–, fueron escritas y publicadas simultáneamente por autores de diferentes países hispanoamericanos. Por otra parte, como vamos a comprobar en el presente estudio, el nacimiento de un nuevo subgénero es un proceso extremadamente complejo (Miguel Ángel Garrido Gallardo afirma que «el paso de una tradición estilística a otra se debe producir como fenómeno de alteración dialectal con inicios simultáneos, titubeos, líneas de fluctuación, etc., hasta llegar a la forma triunfante» [2001: 22]), que difícilmente puede comprenderse partiendo únicamente de la publicación simultánea de tres novelas.

³¹ Sharon Keefe Ugalde (1988) ya expuso varios argumentos en este sentido al abogar por la denominación «narrativa de dictador/dictadura» para designar el subgénero. La investigadora considera más adecuado mantener la unidad de ambos conceptos por dos motivos: el primero, acabar con ciertos prejuicios por los cuales la crítica tiende a colocar a la «novela de la dictadura» en una posición de inferioridad estética respecto a «la novela del dictador», asignando a las primeras un carácter panfletario y referencial frente al énfasis en la función poética del lenguaje de las segundas. Ugalde pone en evidencia con ejemplos concretos el error que supone esta caracterización (la falta de ese supuesto esteticismo en una novela como *El General Otte* [1966], de Álvaro Contreras Vélez o la marcada preocupación estética presente en *Conversación en La Catedral* [1969], de Mario Vargas Llosa) (130); como segundo motivo, la autora

A nuestro entender, la innovación presente en las novelas de los años setenta debe interpretarse teniendo en cuenta la historicidad inherente al subgénero, cualidad que lleva aparejada un proceso de transformación. Una visión diacrónica muestra que la focalización en la psicología del dictador y el consiguiente protagonismo del personaje es una variación –podríamos decir que llevada a sus extremos– de una constante que encontramos en obras anteriores –estamos pensando en *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente* o *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* como ejemplos más representativos– en las que tanto la figura del dictador como símbolo extensivo de la identidad americana como la función desmitificadora que sufre al evidenciar los mecanismos profundos del discurso autoritario están ya presentes como rasgos constitutivos de su pertenencia genérica. De esta manera, visto sin el prisma de la supuesta primacía literaria de estas tres obras, la innovación en el punto de vista narrativo se convierte en una transformación susceptible de ser interpretada desde parámetros que no acarreen la transgresión del marco esencial del subgénero. En definitiva y para concluir este razonamiento, pensamos que la única manera de comprender la novela del dictador es a partir de una concepción dinámica de la serie genérica, su reconocimiento como un conjunto de obras cuya genericidad está en constante evolución y movimiento, transformándose en función de varios factores (intra y extraliterarios) vinculados a su historicidad, sin que estas modificaciones sean necesariamente un indicio diáfano de que su identidad genérica ha cambiado³². Lógicamente, si *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* y *Yo el Supremo* no representan el nacimiento de un nuevo subgénero sino la transformación del mismo en un momento concreto de su existencia histórica, esto significa que los elementos específicos de esta etapa de su configuración no pueden considerarse pertinentes para la

sostiene que «la dicotomización del subgénero no solo implica una evaluación errada, sino que también destruye la posibilidad de comprender la relación que existe entre dictador y pueblo» (131). Esta dialéctica existe en mayor o menor medida en todas las novelas de temática dictatorial y, para Ugalde, mantener su interrelación en la concepción del subgénero «facilita entender que este subgénero, en su conjunto, es un vehículo extraordinario para la reivindicación de la historia y la búsqueda de una verdad libre de distorsionadas versiones oficiales» (131).

³² En realidad la transformación y remodelación de un género es una dinámica en constante actividad asociada a su dimensión temporal y no tiene por qué suponer un cambio en la identidad genérica del texto o una naturaleza a-genérica. Schaeffer se refiere a este asunto con una postura con la que concordamos plenamente: «El que estos rasgos sean más de transformación que de reduplicación no cambia nada para la naturaleza genérica de la función textual en la práctica. Existe genericidad en cuanto la confrontación de un texto con su contexto literario (en sentido amplio) hace surgir como una filigrana esta especie de trama que está unida a una clase textual y con relación a la cual se escribe el texto en cuestión: ya sea porque desaparezca a su vez dentro de la trama, ya sea porque la disloque o la desarme, pero siempre integrándose en ella, o integrándose en ella» (1988: 179).

construcción de propuestas teóricas que clasifiquen, sistematicen y describan las obras anteriores a los años setenta en lo que respecta a su pertenencia genérica³³. En nuestra opinión, esto solo será posible atendiendo a su dimensión intertextual y a los cambiantes contextos histórico-sociales, culturales e ideológicos que condicionan la producción narrativa³⁴.

Como se puede comprobar por lo anteriormente expuesto, aunque la novela del dictador ha sido objeto de una considerable atención por parte de la crítica —lo que ha dado como resultado una extensa bibliografía que destaca no solo cuantitativa sino también cualitativamente—, este subgénero novelesco es uno de los más problemáticos de la narrativa hispanoamericana, planteando complejas cuestiones teóricas y metodológicas para su descripción y definición que están lejos de ser completamente resueltas. Muy al contrario, las propuestas formuladas por los investigadores para responder a los distintos interrogantes que el subgénero suscita son de una heterogeneidad desalentadora. Una situación que, a nuestro parecer, justifica sobradamente el desarrollo de una investigación como la que pretendemos desarrollar en el presente estudio.

2.1. Objetivos, hipótesis de investigación y anotaciones metodológicas.

En el presente apartado formularemos los objetivos de nuestra investigación y la hipótesis de la que parte nuestro estudio, y describiremos el enfoque metodológico a partir del cual abordaremos la investigación, cuyo propósito principal es intentar resolver algunas de las problemáticas en torno al subgénero expuestas anteriormente. La hipótesis de trabajo que da pie a nuestra propuesta deductiva surge motivada por tres factores: la lectura de las novelas normalmente incluidas por los especialistas en la

³³ Schaeffer va más allá al negar cualquier pertinencia genérica a ninguna relación transtextual que no sea intencional: «Si a escala de la creación de las obras los fenómenos genéricos corresponden en lo esencial, como parece razonable admitir, a hechos intencionales de elección, de imitación y de transformación (cualesquiera que sean las razones de estas decisiones), las afinidades que puedan sobrevenir al texto, fuera de toda intencionalidad autorial e independiente de su contexto de génesis, son no pertinentes. Lo mismo ocurre evidentemente con las afinidades fortuitas eventuales que el texto en cuestión mantendría, independientemente de toda intencionalidad autorial, con otros textos ya existentes» (1988: 102).

³⁴ Desarrollaremos estas ideas en el siguiente apartado, dedicado a las anotaciones metodológicas.

novelística hispanoamericana sobre la dictadura, el análisis de los trabajos que componen el discurso crítico sobre el asunto (cuyos representantes más destacados hemos reseñado en el capítulo precedente) y nuestras propias aproximaciones analíticas a obras específicas de esta tradición novelística³⁵.

Pues bien, en este trabajo pretendemos alcanzar una serie de metas que podemos sintetizar en cinco grandes objetivos: a) resolver de forma coherente el considerable embrollo terminológico al que parece abocado el subgénero a partir de una propuesta de clasificación cuya validez será corroborada en función de los resultados obtenidos en la investigación; b) determinar el momento en el que tiene su origen la novela del dictador, describiendo los contextos que impulsaron su surgimiento (atendiendo a parámetros históricos, sociológicos, ideológicos, culturales y estético-literarios) y la tradición narrativa que participó más activamente en su configuración (especialmente aquellas relaciones intertextuales genológicamente relevantes); c) identificar los elementos semánticos y formales que conforman las características constitutivas fundamentales del subgénero en su etapa fundacional, es decir, aquellos rasgos esenciales para la continuidad del subgénero y que lo convirtieron en un modelo referencial en la producción y recepción textual; d) indagar las razones que impulsaron la continuidad de este modelo constructivo e interpretativo en la diacronía de la serie genérica, identificando a su vez los contextos histórico-sociales y culturales que favorecieron la permanencia de su poética fundamental; y e) profundizar en la evolución del subgénero a partir de la segunda mitad de los años setenta, momento en el que, debido a su consolidación institucional y pragmática y a profundas transformaciones en el campo literario hispanoamericano, se produce un proceso de agotamiento del modelo y un desplazamiento intergenérico de la figura del dictador hacia la denominada «nueva novela histórica».

La hipótesis que funciona como punto de partida para alcanzar estos objetivos es la siguiente: *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* conforman un binomio novelístico que marcó las pautas de una poética especialmente influyente en la literatura política del continente. En nuestra opinión, a partir de la publicación de estas dos obras la

³⁵ Véanse «Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier: la evolución literaria del dictador hispanoamericano» (2007), en *Glauks (UFV)*, 7, 110-136; «Claves de la evolución literaria de la novela de dictador hispanoamericana» (2001) en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, XXI, 121-141; y «Lenguaje y poder en *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea» (2012), en *Anais do VII Colóquio de Estudos Hispânicos: Língua, Cultura e Literatura*. Araraquara, Unesp-Faculdade de Ciências e Letras, pp. 205-217.

denominada «novela del dictador» se conforma como un subgénero específico y reconocible dentro de la que vamos a llamar «tradición narrativa de la dictadura», conjunto de textos reunidos bajo una concepción más amplia y definida por un componente eminentemente temático: el referente dictatorial. Por lo tanto, bajo nuestro punto de vista, la novela del dictador estaría incluida dentro de esta denominación mucho más abarcadora –el elemento temático es imprescindible para su concepción como subgénero–, pero se distinguiría de esta por diversos aspectos semánticos, estructurales, formales y de concepción narrativa específicos que van más allá –aunque lo incluyen– del tema predominante o de la mayor o menor atención dada por el autor a la figura del dictador³⁶. Es en este punto donde nos apartamos de la que hemos identificado como una de las razones de la confusión que ha dominado a gran parte de los intentos de definición del subgénero por parte de la crítica: escoger como modelo genérico privilegiado las tres novelas de los años setenta (nos referimos, por supuesto, a *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* y *Yo el Supremo*) e identificar sus numerosas innovaciones semántico-formales y el asalto narrativo a la conciencia del dictador como piedra de toque para la elección y construcción de criterios clasificatorios. Teniendo en cuenta estos factores, a nuestro entender, es más coherente desde un punto de vista genológico buscar las raíces de la novela del dictador en un periodo anterior y pensar en las tres novelas de los años setenta como una etapa –decisiva, eso sí– de un largo proceso que dibuja la imagen del subgénero.

Este asunto supone la piedra angular de nuestro trabajo. Resolver en qué momento se instituyen los rasgos fundamentales del subgénero es, obviamente, el primer paso para identificarlo, llegar a una concepción coherente de su poética y profundizar en su desarrollo y transformaciones históricas. Por tanto, el análisis profundo de los modelos fundacionales resulta imprescindible para observar la dialéctica entre permanencia y alteración que se produce en el devenir temporal de un subgénero. Además, el modelo narrativo que se instituye en este momento fundacional y la imitación, reiteración o remodelación llevada a cabo por otros autores a lo largo del

³⁶ Esto no quiere decir que la figura del dictador no sea importante, al contrario, es fundamental para el subgénero: sin dictador no existe novela del dictador. Uno de los aspectos más importantes de nuestro estudio será analizar la evolución diacrónica del personaje novelesco, el tratamiento literario al que es sometido por los diferentes autores y los vaivenes de su significación ideológica y estética. El absoluto protagonismo del tirano en las novelas de los setenta es, a nuestro modo de ver, una etapa crucial en esta evolución, pero no por ello representa una ruptura total con la tradición anterior; en realidad, como veremos a lo largo de la investigación, supone una transformación que intensifica y actualiza los elementos fundamentales de una poética establecida previamente.

tiempo, nos permitirá identificar los «componentes necesarios» de la novela del dictador³⁷. Es este análisis el que posibilitará una descripción coherente tanto de los elementos decisivos para evaluar la pertenencia de una obra al conjunto, como de los «componentes posibles» pero no imprescindibles para la constitución de un subgénero específico.

En lo que respecta al caso concreto de la relación genérica que conecta entre sí a los textos que componen el subgénero tal como nosotros lo concebimos —es decir, como una relación que incluye semejanzas semánticas y formales³⁸—, es evidente que, antes de la segunda mitad de los años setenta, no está sometida a unas convenciones genéricas reguladoras y prescritas con anterioridad al acto de creación del texto —lo que Glowński denomina «directivas genéricas» (1993: 99)—, sino a una relación genética de carácter intertextual y una causalidad cimentada sobre factores intra y extraliterarios. Esto explica que, al no existir en los autores y lectores una conciencia genérica con base en la aplicación (o no) de unas «directivas» anclada en la tradición, ni en una interrelación motivada por una prescripción explícita, la genericidad autorial y lectorial de la novela del dictador sea especialmente susceptible a sufrir modificaciones en su configuración. Por tanto, cualquier tentativa de identificar los rasgos fundamentales de la novela del dictador deberá tener en cuenta que, al tratarse un género que no fue escrito ni codificado sino asumido por los autores como una poética implícita y totalmente moldeable en función de sus necesidades creativas, la dialéctica entre homogeneidad y heterogeneidad será constante y variará este molde genérico con cada obra en la que es utilizado a lo largo de su devenir histórico. Partiendo de estas premisas, los «componentes necesarios» que estructuran el subgénero serán por fuerza abiertos y proteicos, no en un sentido de indefinición, sino aludiendo a su capacidad de incluir en su espectro un amplio número de posibilidades novelescas y variantes creativas. Al mismo tiempo este corpus de rasgos definidores y caracterizadores no podrá ser tan impreciso como para no diferenciarlo con claridad de otros subgéneros (o incluso de obras de la misma tradición temática a la que pertenece) y, por otra parte, resulta

³⁷ Concepto que tomamos prestado de Michał Glowński (1993), entendido como «todo lo que es decisivo para la esencia de un género, todo lo que le distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria. Sin este componente necesario, dicho de otra manera, el género desaparece o se convierte en otra cosa» (99).

³⁸ Nos estamos refiriendo a «forma» en un sentido amplio, tal como lo define Pozuelo Yvancos: «un conjunto indivisible de elementos composicionales de naturaleza temática, modal, tonal, métrica, público lector, valoración social» (1988: 74).

imprescindible que posea una coherencia semántica y estructural entre los elementos que lo integran. En definitiva, por muy inconsistente y cambiante que sea el subgénero, lo cierto es que deben existir unos «componentes necesarios» que le sean propios para que, de hecho, exista la novela del dictador como tal categoría.

Ahora bien, si nuestra investigación tiene como eje central el análisis de dos novelas consideradas canónicas en la tradición narrativa de la dictadura –*Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*– para deducir de las afinidades existentes entre ellas un conjunto de elementos pertinentes que propondremos como paradigmas para la agrupación genérica, ¿no estamos cometiendo el mismo error que evidenciábamos en los estudios críticos que proponían un subgénero basado en el estudio de las tres novelas de los años setenta? Es más, ¿no estamos negando la identidad dinámica del subgénero y el carácter histórico y pragmático de su genericidad que tanto hemos reiterado? Para responder a estas cuestiones necesitaremos entrar en el ámbito de la metodología adoptada para nuestra investigación y detallar algunos aspectos más específicos de nuestra hipótesis de trabajo.

Es cierto que una parte sustancial del presente estudio se va a dedicar a las relaciones semántico-formales entre *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*. Sin embargo, esta es solo una vertiente del análisis que vamos a afrontar. En realidad, la parte titulada «Origen y constitución de la novela del dictador» comprende un largo periodo de maduración del subgénero dentro de la narrativa hispanoamericana que comienza con los autores más representativos de la generación antirrosista argentina (Echeverría, Sarmiento y Mármol), pasa por el medio siglo en donde la narrativa de ficción de temática dictatorial parece escasear, se adentra a continuación en la literatura modernista (con Rafael Arévalo Martínez como representante destacado gracias a su cuento «Las fieras del trópico»), para finalmente, a partir del estudio de esta tradición, abordar las novelas de Valle-Inclán y Asturias, analizadas en profundidad de manera individual y en su relación con la red de textos narrativos anteriormente descrita. Todo ello con un objetivo: entender los mecanismos fundamentales del proceso que llevó a la conformación de una poética con unos rasgos propios e identificables dentro de la propia tradición narrativa a la que el subgénero pertenece. En este sentido, la elección de obras indudablemente canónicas dentro de la novelística continental –*Facundo* (ignoremos por esta vez que no se trata de una novela), *Amalia*, *Tirano Banderas*, *El Señor Presidente*– no es casual, ni responde al seguimiento de indicaciones preceptivas sustentadas en la tradición. Es precisamente el fuerte influjo que estas obras irradian

sobre obras posteriores, a partir del carácter modélico obtenido en virtud de su prestigio, lo que las convierte en un objeto de estudio idóneo desde un punto de vista genológico. En nuestra opinión, el gaucho Facundo Quiroga, el satánico Juan Manuel de Rosas, el esperpéntico generalito Santos Banderas, el siniestro y mitológico Señor Presidente dan a todas las instancias de la comunicación literaria (escritores, lectores, críticos y editores) unas referencias comunes, conocidas por todos, ineludibles como posibles modelos para la creación e igualmente presentes en el horizonte de expectativas del lector.

En este largo proceso de casi un siglo de duración que tiene como resultado la fundación de una poética no escrita pero identificada —de forma intuitiva, sin llegar a existir una auténtica conciencia de género— por todos los agentes del campo literario hispanoamericano, entran en juego un alto número de factores que tendremos en cuenta en nuestro estudio: los contextos histórico-sociales, los cambios en las ideas estéticas, la evolución del propio género novela en Hispanoamérica, el contacto con otros géneros y subgéneros, la influencia de otras disciplinas (sociología, antropología, lingüística...), el desarrollo del pensamiento político latinoamericano. Todos estos factores conforman los sistemas discursivos con los que las obras van a interactuar, dinamizando el desarrollo diacrónico en continua transformación que va a dar como resultado la conformación de este conjunto de características compartidas y recurrentes que, al ser asimilado, reproducido o transformado por otros textos posteriores, se convertirá en un corpus de rasgos idóneo para describir un grupo genérico específico. La dificultad que entraña esta tarea es atender a todos estos aspectos contextuales respetando a su vez el desarrollo histórico en los que se incluyen los procesos de transformación y recreación constante, con énfasis en la dinámica entre tipicidad e individualidad. Esta relación dialéctica entre los elementos constantes y aquellas aportaciones originales de los autores en el texto y en el propio género, será estudiada a partir de las relaciones presentes en los textos de nuestro corpus, especialmente el triángulo formado por el binomio *Facundo/Amalia*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*, que reflejan entre sí un diálogo intertextual con una enorme trascendencia en la conformación de la poética del subgénero.

Nuestro objetivo principal en esta parte central de nuestra investigación no es solo reconstruir los orígenes del subgénero para formular una clasificación en la que *Facundo*, *Amalia* y, como modelo inaugural, *Tirano Banderas* participarían en la configuración del subgénero como modelos semánticos y formales de la novela que

funda la categoría: *El Señor Presidente*; este objetivo en sí mismo no tendría ninguna utilidad crítica más allá de aportar una nueva clasificación retrospectiva –y peligrosamente arbitraria– al discurso crítico (aporte que, por otra parte, no tiene nada de novedoso en cuanto a las obras seleccionadas). Consideramos que las claves de la poética del subgénero están en la comprensión diacrónica de los factores extraliterarios e intraliterarios que favorecen e impulsan el surgimiento de un nuevo modelo novelístico dentro de la tradición narrativa de la dictadura. Este tipo de estudio nos llevará a entender la coherencia de una propuesta novelesca lo suficientemente atractiva como para que otros autores posteriores se sintiesen impulsados a emularla y moldearla a su antojo, entendieran que el modelo sugerido encajaba con sus preocupaciones y necesidades expresivas y, al mismo tiempo, intuyeran que este modelo era lo suficientemente versátil como para no tener que obviar o transformar completamente sus características fundamentales.

Por otro lado, aunque nuestro enfoque metodológico parte de un proceso deductivo a partir de una hipótesis que estructura y focaliza nuestra investigación, este procedimiento es un punto de partida que estará acompañado por una aproximación inductiva al sistema genérico, desarrollada a través del análisis profundo de los textos (relaciones intergenéricas y detección de rasgos característicos recurrentes) y contextos (histórico-sociales, culturales e ideológicos) que modelan tanto las obras individuales como el subgénero que estas ayudan a constituir. A partir de estos procedimientos combinados productivamente pretendemos destilar la esencia del género en sus etapas iniciales para así extraer los rasgos que van a prevalecer de forma reiterada en un número significativo de obras posteriores y, a su vez, comprender los porqués de esa continuidad.

Esta última cuestión implica atender al régimen autorial y lectorial de manera conjunta. En primer lugar, hay que delimitar las causas por las que, dentro del sistema de opciones literarias con la que cuenta el escritor al mirar hacia la tradición anterior a él, la poética de la novela del dictador se sitúa en una posición privilegiada merced a la intencionalidad del autor que elige, imita y transforma esta opción entre otras muchas al considerarla un cauce adecuado para sus necesidades expresivas. Es la intencionalidad autorial, por tanto, uno de los factores decisivos para comprender la permanencia de una matriz expresiva en un campo literario específico, de ahí que el presente trabajo incida en los motivos que determinan esas decisiones creativas. En segundo lugar, en lo que respecta a la recepción, ya hemos indicado cómo *Facundo*, *Amalia*, *Tirano Banderas* y

El Señor Presidente son obras canónicas para todas las instancias del campo literario, en gran parte debido al éxito alcanzado, la extensa divulgación editorial y la atención prestada por la crítica. De esta manera, todas ellas –especialmente *El Señor Presidente* a partir de los años cincuenta– funcionaron como un telón de fondo referencial en la lectura de textos posteriores que novelan un dictador o un contexto dictatorial latinoamericano. Como sucede en el ámbito de la creación, no existe una conciencia genérica precisa en el lector, sino una serie de referencias y fórmulas conocidas que construyen un horizonte de expectativas, unas lecturas emblemáticas (y ampliamente conocidas) que permanecen en la memoria de los lectores y que en el acto de la recepción se activan como referente y «guías» de lectura: son lo ya conocido, lo familiar³⁹. Esta interrelación se sostuvo en el tiempo, superando la común inestabilidad de cualquier horizonte de expectativas; de esta manera, aunque existen periodos en los que se despreció el valor literario de *Amalia* o la ideología liberal presente en *Facundo*, aunque muchos críticos durante todo el siglo XX continuasen leyendo con ciertos prejuicios la visión exótica de lo americano presente en *Tirano Banderas* o incluso cuando surgieron críticas (devastadoras) a la novela de Asturias por parte de autores consagrados de los años sesenta (García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa), todas estas transformaciones constantes –y naturales– en la recepción, valoración e interpretación de estas obras no anularon en ningún momento su identificación con un cierto modelo referencial para la lectura, una matriz textual consolidada que conforma la tradición a la que vincular las nuevas obras. De la misma manera, no importa que una novela como *El otoño del patriarca* presente modificaciones importantes respecto al modelo propuesto por *El Señor Presidente*, ya que mantiene una identificación con un marco genérico esencial que es fundamental para que la transgresión tenga el efecto deseado⁴⁰. Dejemos que explique este punto con singular acierto Tzvetan Todorov (1988):

Que la obra «desobedezca» a su género no lo vuelve inexistente; tenemos la tentación de decir: al contrario. Y eso por una doble razón. En principio, porque la transgresión, para

³⁹ Elementos paratextuales como, por ejemplo, los títulos de las obras, inciden en el horizonte de expectativas previo a la lectura de las novelas: «*El Señor Presidente*», como «*Tirano Banderas*» y «*Facundo*», son paratextos que advierten al lector de la importancia que va a tener el personaje autoritario en la obra, en cierta manera el receptor es impelido a poner su atención en esta figura para construir el sentido del texto. Por otra parte, estos títulos motivan la percepción de una relación intertextual –indicativa de genericidad– entre estas novelas, incluso con anterioridad a la propia lectura.

⁴⁰ Por otra parte, cuando las variables específicas de una nueva obra son absolutas y radicales respecto al marco genérico entonces nace el «antigénero». Véase a este respecto García Berrio y Huerta Calvo (2009: 145-146).

existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida. Podríamos ir más lejos: la norma no es visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones (33).

Si bien estamos de acuerdo con Todorov en que la obra que transgrede el marco genérico permanece realmente dentro de las fronteras que este delimita (es más, depende de ellas), sin embargo, debemos hacer un inciso: hay una referencia a lo normativo en las palabras del teórico búlgaro que no encajan con el subgénero de la novela del dictador, al menos hasta su clasificación y la convencionalización definitiva de sus rasgos definitorios por parte de la crítica en los años setenta y ochenta. En nuestra opinión, no hay un carácter normativo posterior al que consideramos el momento de fundación del subgénero (la publicación de *El Señor Presidente* en 1946), más bien lo que existe es una poética implícita (reconocible por autores y lectores y asumida, vamos a decir, de manera intuitiva, sin fundamentarse sobre una reflexión teórica) cuya característica fundamental (y, sin duda, una de las claves de su éxito) es su flexibilidad. Se trata de un modelo novelesco con una extremada capacidad de abertura a novedades, transgresiones y experimentos que no llegan a romper las versátiles bases en las que se fundamenta la poética del subgénero, al contrario, las afianza y enriquece a través de una compleja dinámica interactiva. Partiendo de estos postulados, se deberán buscar los rasgos pertinentes de su genericidad en un común denominador de características tales que: a) asuman la individualidad creativa de cada obra sin perder su identidad tipificadora; b) expliquen implícitamente la recurrencia histórica del subgénero (y su agotamiento); c) conformen un modelo lo suficientemente preciso como para singularizar genéricamente a las obras que lo componen y, al mismo tiempo, lo suficientemente flexible como para aceptar una variada gama de posibilidades novelescas dentro de los límites de una misma poética.

Intentar explicar en profundidad este conjunto de características, necesarias para cualquier tentativa de definición, caracterización y acotación de la novela del dictador, será uno de los objetivos principales de este trabajo. Por ello, siendo estas páginas tan solo algunas anotaciones que, a modo de introducción, enmarcan los planteamientos metodológicos que orientarán nuestro quehacer investigador, renunciamos a confeccionar una lista preliminar de rasgos que, como un elenco cerrado de carácter taxonómico, traicionaría tanto la compleja realidad literaria que pretendemos describir como nuestra propuesta de profundizar en la genericidad de las obras estudiadas desde múltiples ángulos de reflexión. No obstante, existen dos líneas maestras de nuestro

trabajo que, asumidas de manera conjunta, articulan las claves de nuestra investigación: pensamiento americanista y vanguardia artística.

En efecto, a nuestro modo de ver, la intersección entre americanismo y vanguardia es crucial no solo para ahondar en las causas que originan los rasgos centrales del subgénero sino también para entender su continuidad. En ambos factores se manifiesta una voluntad por aunar el compromiso político y la independencia artística del texto literario que continúa fecundando la literatura durante varias décadas: preocupación por la identidad americana y exploración literaria de las estructuras profundas (míticas e irracionales) de la realidad vinculada al uso de un lenguaje que busca el equilibrio entre autonomía de la obra literaria y referencialidad. Podemos identificar la permanencia de estos dos aspectos en diversas orientaciones narrativas desarrolladas a lo largo de los años cincuenta, sesenta y setenta, consolidando así la vigencia de la poética del subgénero en sus fundamentos esenciales y, en consecuencia, explicando (junto a otras variables entre las que no debemos olvidar la originalidad propia de cada autor), las razones de su (dinámica) continuidad. Por esta razón, en el capítulo 7 del presente estudio, además de especificar los rasgos constitutivos de la poética de la novela del dictador presentes en su etapa fundacional, dedicaremos especial atención a profundizar en tres factores –vinculados a aspectos sociopolíticos, culturales y literarios del continente– que, a nuestro modo de ver, poseen una relevancia esencial para comprender cabalmente la consolidación y evolución del subgénero a partir de los años cincuenta: i) la persistencia histórica de regímenes dictatoriales; ii) la vigencia del pensamiento americanista; iii) la influencia en la producción literaria de estas décadas de determinadas orientaciones estéticas consolidadas durante los años veinte y treinta del pasado siglo. Complementaremos estas reflexiones con el análisis de aspectos específicos en varias obras del periodo.

Las novelas analizadas en este capítulo son, en primer lugar, *El gran solitario de palacio*, del mexicano Rene Avilés Fabila y *General a caballo*, de Lisandro Otero; en segundo lugar, trataremos las obras de dos autores colombianos: *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea y *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez. Los dos primeros textos fueron escogidos por ejemplificar de manera paradigmática la referencialidad del subgénero en las opciones constructivas de los autores hispanoamericanos de los años sesenta y setenta. Desde el punto de vista que serán estudiadas, su importancia estriba en la existencia de una conciencia genérica revelada en forma de procedimientos paródicos que ambos autores utilizan para potencian la finalidad

satírica de sus obras. En el caso de Jorge Zalamea y Gabriel García Márquez se trata de dos textos representativos de determinadas orientaciones estéticas que consideramos fundamentales para entender la progresiva consolidación de los rasgos esenciales de la poética del subgénero después de la publicación de *El Señor Presidente*. Ambas obras se caracterizan por el uso de un lenguaje cuya autorreferencialidad enfatiza la autonomía de la ficción, la recreación mítica de la realidad dictatorial y una proyección referencial de largo alcance, al mismo tiempo americana y universal. Por otra parte, como veremos, la dialéctica entre continuidad y transformación en la poética de la novela del dictador tiene en estas cuatro novelas una función constructiva esencial para la cabal comprensión de sus resortes creativos. En nuestra opinión, todas ellas son calas representativas que, observadas en su conjunto, diseñan un mapa de las heterogéneas manifestaciones de la novela del dictador desde la publicación de *El Señor Presidente* hasta la remodelación radical del subgénero a partir de la segunda mitad de los años setenta.

El último capítulo del estudio lo dedicaremos a reflexionar sobre las razones del agotamiento de la poética a partir de la segunda mitad de los años setenta y el progresivo fenómeno de desplazamiento intergenérico de la temática dictatorial hacia la denominada «nueva novela histórica» que tiene lugar en este periodo. Asimismo, intentaremos identificar las razones intra y extraliterarias que llevaron a la novela del dictador a una transformación que impactó directamente en la reorganización de los elementos constitutivos de su poética y que modificó profundamente la percepción de la serie genérica. Para alcanzar estos objetivos, nos serviremos de estudios dedicados a descifrar las tendencias narrativas predominantes en el continente a partir de los años setenta (con especial atención a las relaciones entre historia y ficción), junto al estudio de algunos de los textos críticos más relevantes dedicados a la denominada «nueva novela histórica hispanoamericana». La obra en la que centraremos nuestro análisis será *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. Abordaremos la compleja novela del autor paraguayo desde su posición central en el proceso de profunda transformación que alcanza la producción, difusión y recepción del subgénero, especialmente a partir de los años ochenta, a consecuencia de una serie de cambios en los paradigmas ideológicos, sociales y literarios de gran relevancia en el sistema cultural hispanoamericano. Es importante resaltar que la profundización en el fenómeno de desplazamiento intergenérico que se da en la novela del dictador supone evitar la concepción del subgénero como un objeto cerrado y estático, al contrario, queda patente que solo puede ser comprendido en toda su extensión desde el reconocimiento de continuos contactos

(y contagios) con otros grupos genéricos, atendiendo asimismo a su dependencia de los cambios histórico-sociales, especialmente aquellos que influyen decisivamente en el sistema cultural en cuyo seno el subgénero funciona. Es esta perspectiva global del fenómeno genérico la que va a guiar las páginas que siguen.

Segunda parte:

**ORÍGEN Y CONSTITUCIÓN DE LA NOVELA DEL DIC-
TADOR. CLAVES DE UNA POÉTICA**

Capítulo 3

LOS PRECURSORES DEL SUBGÉNERO: LA GENERACIÓN DEL 37

Al realizar una lectura atenta de los estudios que analizan la novela del dictador, las primeras conclusiones lo describen como un subgénero relacionado claramente con el desarrollo de la literatura y el pensamiento hispanoamericano del siglo XX. Sin embargo, es curioso observar cómo una buena parte de los investigadores que tratan esta novelística desde un enfoque genérico sitúan su nacimiento en obras del siglo XIX, más concretamente en tres narraciones con características formales diferentes pero cuyo contenido surge de una misma realidad histórico-social. Una gran parte de la literatura de la generación de escritores argentina denominada de los *proscriptos* o del 37 se explica en función del devenir político del caudillo Juan Manuel de Rosas. Un encuentro entre narrativa y dictador del que surgen tres obras precursoras del subgénero: *El matadero* (1839)⁴¹ de Esteban Echeverría, *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Facundo Quiroga. Y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845)⁴² de Domingo Faustino Sarmiento, y *Amalia* (1855)⁴³ de José Mármol. Si bien es cierto que, estrictamente y desde la perspectiva del presente trabajo, ninguna de estas tres obras posee todos los elementos necesarios para afirmar su pertenencia al subgénero, no obstante, teniendo en cuenta su influencia en obras posteriores, su estudio es imprescindible al abordar cuestiones capitales para la comprensión de la novela del dictador: el compromiso político proyectado en lo literario enfrentado a una realidad dictatorial encarnada en un solo hombre; la utilización de la literatura como arma contra el tirano; y la voluntad de crear una imagen de lo nacional estrechamente unida a esta lucha.

Este capítulo tiene como objetivo profundizar en la propuesta literaria de estos tres escritores argentinos, concentrándonos en aquellos aspectos relacionados con la

⁴¹ Esteban Echeverría, *El matadero*, Madrid: Cátedra, 1995 (4ª ed.). La obra fue escrita en los años 1839-1840 pero solo fue publicada de manera póstuma en 1871 en la *Revista del Río de la Plata*.

⁴² Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Madrid: Cátedra, 2005 (7ª ed.). Publicado en Santiago de Chile en 1845, en forma de folletín en las páginas de *El Progreso*, ese mismo año ya aparece la primera edición de la obra en volumen.

⁴³ José Mármol, *Amalia*, Madrid, Cátedra, 2010 (2ª ed.). La novela comenzó a publicarse en Montevideo en forma de folletín en 1851, en el suplemento literario de *La Semana*, pero la edición completa de la obra solo aparecerá en 1855.

formación del subgénero. A este respecto, y considerando este enfoque de trabajo, debemos comenzar haciendo un importante inciso: únicamente *Amalia* es una novela. De hecho, *El matadero* es un relato corto que suele analizarse dentro de los parámetros del cuento decimonónico y *Facundo* es una obra de muy difícil clasificación (biografía novelada, ensayo sociológico, poema descriptivo de la geografía argentina, historia de la Revolución y los sucesos posteriores) cuyo carácter híbrido ha sido uno de los rasgos fundamentales para su interpretación⁴⁴. Esta característica, junto con el hecho de que el personaje central de la obra sea un caudillo regional y no un dictador, ha supuesto que, de manera equivocada a nuestro entender, en gran parte de los trabajos de conjunto se diese una mayor atención a la obra de José Mármol (y en menor medida a la de Echeverría) y se minimizase, o incluso se desdeñase, la importancia de la obra de Sarmiento como antecedente clave de la novela del dictador⁴⁵. Esta postura crítica ha dado un giro en los últimos años siendo especialmente representativos los trabajos de Giuseppe Bellini (2000), Dru Dougherty (1999) y Roberto González Echevarría (2001), cuyos análisis críticos aportan un enfoque en el que *Facundo* adquiere una importancia crucial como referencia ineludible en la formación y desarrollo del subgénero.

En primer lugar, y antes de concentrarnos en el análisis concreto de las obras, debemos aproximarnos al contexto histórico, ideológico y literario en el que surgen. Esta contextualización tiene una importancia destacada en este capítulo porque tanto *El matadero* como *Facundo* o *Amalia* tienen en común un mismo impulso de raíz histórico-social que nutre sus páginas como verdadero centro axial de su elaboración: la figura del caudillo Juan Manuel de Rosas y su régimen dictatorial (1829-1852). Es este encuentro entre literatura, pensamiento político y dictador el primer factor determinante para nuestro estudio. Estas obras ostentan un carácter fundacional no solo de la literatura nacional argentina sino de toda la narrativa política hispanoamericana. Es en esta voluntad de «fundar», en su significado de entender y encontrar los elementos definidores de la identidad de un pueblo –un pensamiento, una cultura, un destino y, más con-

⁴⁴ Noé Jitrik, en su estudio *Muerte y resurrección de Facundo* (1983), explicaba la importancia de este aspecto en la obra: «El *Facundo* de Sarmiento ha llamado siempre la atención por las dificultades que presenta desde el punto de vista de una clasificación literaria. Se ha dicho que, por más íntimamente unitario que el libro sea considerado estilísticamente, concurren por igual en sus páginas la historia, la sociología, la novela, el ensayo, el tratado de moral. Inclusive, tal vez su rasgo de originalidad formal preponderante resida justamente en esa indeterminación en la medida en que, al romper esquemas preceptivos rígidos, intenta y consigue infundir un tono y un sentido únicos a tan diversos cauces intelectuales, a tan peculiares formas del pensamiento y la expresión» (9).

⁴⁵ Véanse Conrado Zuloaga (1977), Carlos Pacheco (1987) o Adriana Sandoval (1989).

cretamente, una historia— para así hacer posible la construcción de un espíritu nacional, donde encontramos los factores más esclarecedores para analizar las relaciones existentes entre estas obras y las novelas del dictador más relevantes del siglo XX. El contexto histórico, ideológico y literario al que nos referimos tiene su origen en las concretas circunstancias en las que se produce el proceso de emancipación del territorio argentino a partir del 25 de mayo de 1810 y el periodo de inestabilidad que siguió a su independencia de la metrópoli. Un periodo que antecede a las obras de los autores de la generación del 37 y que contrasta con el éxito de estos en la construcción de un ideario coherente para la formación del estado-nación argentino, con un claro espíritu fundacional aliado a su escritura.

Antes de profundizar en este asunto consideramos imprescindible explicar el enfoque teórico sobre el que vamos a construir nuestra argumentación en torno a los conceptos de nación e identidad nacional y su aplicación en el contexto de la América española que se independiza de la metrópoli después de tres siglos como colonia. Para ello nos parece interesante partir de una definición expuesta por Ernest Renan en la conferencia pronunciada en 1882 «¿Qué es una nación?», en la que subraya el carácter subjetivo del sentimiento nacional:

Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que no forman sino una, a decir verdad, constituyen esta alma, este principio espiritual. Una está en el pasado, la otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa [...] Un pasado heroico, grandes hombres, la gloria (se entiende, la verdadera), he ahí el capital social sobre el cual se asienta una idea nacional. Tener glorias comunes en el pasado, una voluntad común en el presente; haber hecho grandes cosas juntos, querer seguir haciéndolas aún, he ahí las condiciones esenciales para ser un pueblo (2004, s.p.).

Para Renan la cohesión nacional no se explica por elementos raciales, territoriales, religiosos, lingüísticos o de comunidad de intereses. Es la voluntad del individuo de formar parte de una comunidad con un pasado, un presente y un proyecto de futuro común que continúe la herencia recibida del pasado. Percibamos que un concepto como el de voluntad común debe anclarse necesariamente sobre elementos que fundamenten ese deseo de pertenencia, para Renan estos elementos no tienen un fundamento político sino cultural: la historia. ¿Qué sucede entonces cuando determinadas comunidades deciden hacer desaparecer de su historia tres siglos de pasado colonial? Entonces el «pasado histórico, grandes hombres, la gloria» debe ser transformado, creado: imaginado.

Cien años después del discurso de Ernest Renan, y profundizando lo que en el pensador francés es apenas sugerido, fue publicado uno de los libros más influyentes y repetidamente citados en torno al nacionalismo: *Comunidades imaginarias: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (1993)⁴⁶ de Benedict Anderson. Esta obra se inserta dentro de una tendencia investigadora en torno a la constitución de la identidad nacional en la que se otorga una importancia capital a lo imaginario y lo simbólico en la legitimación del poder y la construcción social de una imagen de la nación. Roland Barthes, Michel Foucault, Louis Althusser, o con posterioridad al estudio de Anderson, Bronislaw Baczko y Homi K. Bhabha, investigaron desde diferentes perspectivas las relaciones entre el poder y las representaciones simbólicas de la colectividad subrayando la importancia de determinadas manifestaciones culturales en la construcción y consolidación de la identidad nacional. En estos mismos años destacan dentro del ámbito que más nos concierne, el de la literatura hispanoamericana, dos ensayos que enfatizan la importancia del poder de los intelectuales, la narrativa y el desarrollo y divulgación de la prensa escrita en la formación de las identidades nacionales en América: *La ciudad letrada* (1984b) de Ángel Rama y, con mayor importancia para nuestro estudio, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*⁴⁷, de Doris Sommer, ensayo que, partiendo de los paradigmas defendidos por Anderson, coloca la escritura y lectura de la narrativa del siglo XIX en el centro de la creación del imaginario identitario de las nuevas naciones hispanoamericanas. Es esta perspectiva de investigación sobre la que se va a fundamentar el presente capítulo.

Benedict Anderson sienta las bases para esta aproximación al problema del nacionalismo considerándolo como un sistema cultural que surge en contraste con comunidades basadas en creencias religiosas o el poder de dinastías. Ideologías y prácticas políticas continúan teniendo importancia como reflejo de los intereses de las élites políticas pero están supeditadas a la construcción de un imaginario social⁴⁸ que Anderson concibe como un «artefacto cultural», un «producto cultural específico» surgido de in-

⁴⁶ Utilizamos la versión en español *Comunidades imaginarias: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (1993), traducida por Eduardo Suárez para Fondo de Cultura Económica a partir de la segunda edición en inglés de 1991. La primera edición del libro es de 1983.

⁴⁷ Para la presente investigación hemos tenido acceso a la excelente edición en portugués *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*, traducida por Gláucia Renate Gonçalves y Eliana Lourenço de Lima Reis y publicada por la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) en 2004. La edición original en inglés es de 1991.

⁴⁸ Anderson considera que cualquier nación es siempre «imaginada» porque «aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión» (1993: 23).

tereses, conflictos y preocupaciones relevantes para una determinada colectividad. Este «artefacto cultural» tendrá un importante desarrollo gracias a los avances de la imprenta, la cual va a permitir la propagación y legitimación social de una red de símbolos, mitos, narrativas y discursos de carácter fundacional. Conformarían esta red textos periodísticos, proclamas políticas, obras historiográficas, biografías y, por supuesto, obras de ficción, junto con otros tipos de manifestaciones culturales.

Queremos apuntar que, como afirma Bronislaw Baczko (1991), es importante tener en cuenta que este «artefacto cultural» se recupera y se transmite por la sociedad que se reconoce en él y lo hace funcionar como una ideología en la que el poder se legitima. Las representaciones colectivas proyectadas, que conforman la construcción cultural de Anderson y que Baczko denomina «ideas-imágenes», no son únicamente una representación de la realidad social sino que, en función de la significación fundacional que les otorga la sociedad, construyen esa misma realidad, es decir, tienen la capacidad de actuar sobre ella. De ahí que el control y manipulación de las representaciones colectivas fundacionales tenga una importancia capital para el mantenimiento y legitimación del poder político. Como afirma Mercedes Fernández Durán, entre las estrategias de dominio de estas representaciones imaginarias y simbólicas «se encuentra la censura, la propaganda y, en general, el control de los medios de comunicación que, como sabemos, han sido utilizados extensivamente en Latinoamérica, en particular por los populismos y las dictaduras institucionales» (2008: 113).

Un ejemplo de la importancia de la reinterpretación constante de los símbolos fundacionales por parte de ideologías políticas es la extensa bibliografía producida durante el siglo XX en torno a la figura de Juan Manuel de Rosas⁴⁹. Su importancia como representación simbólica en la configuración del imaginario nacional argentino va a ser tratada más extensamente en el presente capítulo. Lo que pretendemos a continuación es mostrar dos ejemplos representativos de cómo su figura continúa sujeta a un debate ideológico que, más allá del revisionismo de la historiografía liberal realizado a partir de los años cincuenta (y al mismo tiempo interrelacionado con él), conlleva un choque de posturas en el que las acusaciones en torno a la utilización del personaje histórico por parte del poder alimentan una controversia que relega el estricto análisis histórico a un segundo plano, en favor de un debate con importantes connotaciones políticas. Nos re-

⁴⁹ Una muestra del ingente material histórico y bibliográfico sobre la figura de Rosas se puede encontrar en la selección, centrada únicamente en los años sesenta y setenta, que realiza Julio Calviño Iglesias en su ensayo *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea* (1987: 20).

ferimos, a modo de muestra significativa de este fenómeno, a dos obras aparecidas en los años setenta, de gran éxito editorial y puntos de vista ideológicos completamente diferentes: *Las venas abiertas de América Latina* (2000), del escritor uruguayo Eduardo Galeano, libro publicado en 1971; y *Del buen salvaje al buen revolucionario* (1982), ensayo de 1976, escrito por el autor venezolano Carlos Rangel. El primero, con un enfoque de marcado corte marxista, al referirse a Juan Manuel de Rosas comenta:

La leyenda negra que luego se urdió para difamarlo no puede ocultar el carácter nacional y popular de muchas de sus medidas de gobierno, pero la contradicción de clases explica la ausencia de una política industrial dinámica y sostenida, más allá de la cirugía aduanera, en el gobierno del caudillo de los ganaderos.

Y más adelante el escritor uruguayo afirma:

Pese a todas estas limitaciones, el nacionalismo y el populismo del «gaucho de ojos azules» continúan generando odio en las clases dominantes argentinas. Rosas sigue siendo «reo de lesa patria», de acuerdo con una ley de 1857 todavía vigente, y el país se niega todavía a abrir una sepultura nacional para sus huesos enterrados en Europa. Su imagen oficial es la imagen de un asesino (2000: 305-306).

En el análisis completo que realiza Galeano no faltan las críticas negativas al gobierno de Juan Manuel de Rosas, el cual es comparado negativamente con el ciclo de medidas que Artigas promovió en la Banda oriental, reflejo de un intento de «conquistar la verdadera independencia del área del virreinato rioplatense». Hemos seleccionado las líneas en las que Galeano subraya aspectos positivos de la política rosista: «nacional», «popular» y las afirma para contraponerlas a la «difamación» y el «odio» de «las clases dominantes», es decir, la burguesía liberal que, frente a Rosas, reivindica las figuras positivas de Sarmiento y Mitre. La posición de Galeano respecto al mito Rosas es moderadamente reivindicativa e incluye una velada acusación al uso político que se continúa haciendo de su «imagen oficial».

Por contraste, el texto de Carlos Rangel, apoyado en una ideología liberal, realiza una acusación directa a aquellos (refiriéndose explícitamente al gobierno de Perón) que defienden una reivindicación de los aspectos positivos de la figura de Juan Manuel de Rosas y lo contrapone a escritores como Sarmiento o Alberdi. Es decir, Carlos Rangel defiende la «idea-imagen» fundacional de Rosas, aquella que crearon los autores de la generación del 37:

Por ejemplo en Argentina, primero los nacionalistas tradicionalistas, luego los fascistas y los nacionalistas de izquierda, llegando hoy hasta los marxistas, resolvieron en pleno siglo XX reivindicar como héroe precursor al sanguinario tirano «federalista» Juan Manuel de Rosas (gobernó de 1835 a 1852) porque su primitivismo «autóctono» les parece o bien sinceramente admirable, o bien utilizable en función de las consignas xenófobas, buen-salvajistas y buen-revolucionarias de nuestro tiempo. [...] Pero la verdad no interesa, o pasa a segundo plano, puesto que lo que se busca al exaltar a Rosas, es desacreditar a sus adversarios históricos, los hombres que intentaron (con cierto éxito) hacer de Argentina una colectividad liberal, gobernada por la razón y no por la pasión oscurantista engendrada por el complejo de inferioridad; y desde luego acorralar y poner en derrota, en el momento actual, a los herederos de esta tradición civilizadora (1982: 127).

Y continúa su razonamiento refiriéndose explícitamente al peronismo:

Ansioso de irracionalidad, Perón quiso renegar del proyecto civilizador argentino, sustituyéndolo con un plan que Nada de Europa, por supuesto. ¿Para qué Europa? Nosotros somos americanos, y en cierto modo, indios. Restablezcamos hasta donde sea posible la fisonomía de las culturas anteriores al advenimiento y triunfo de la cultura española, greco-latina, europea, rechazemos -como cosa maléfica- la memoria de quienes con sus actos y con sus escritos trazaron memorablemente ese gran proyecto que llenó a la Argentina de ferrocarriles, de puertos, de caminos, de fábricas; que hizo de la Argentina uno de los graneros del mundo y una de las naciones con mayor stock ganadero; que convirtió a la Argentina en algo así como un nuevo Eldorado y en el refugio por excelencia de los menesterosos y perseguidos de Europa; todo por obra de Rivadavia, Sarmiento, Mitre, Alberdi y otros grandes, hoy execrados mientras se pone en los cuernos de la luna a personajes de la catadura de Rosas y Facundo Quiroga (1982: 127).

Hemos querido reproducir por extenso los dos párrafos anteriores por su interés para nuestro estudio ya que reflejan, más de un siglo después de la publicación de los textos fundamentales de los escritores antirrosistas, gran parte de las «ideas-símbolo» que sustentaron el imaginario social argentino asumido y reproducido por la ideología política liberal burguesa: la Argentina «gobernada por la razón» y los «herederos de esta tradición civilizadora» frente al «sanguinario tirano»; la del proyecto que convirtió al país en ejemplo de progreso, en el nuevo «Eldorado» frente al «primitivismo autóctono»; el progreso logrado por obra de «Rivadavia, Sarmiento, Mitre, Alberdi y otros grandes» frente a «personajes de la catadura de Rosas y Facundo Quiroga». No consideramos necesario continuar con este breve ejercicio de análisis discursivo para reconocer en el texto de Rangel el entero «artefacto cultural» en torno a la dicotomía civilización/barbarie que fundó el imaginario social de la identidad argentina en el siglo XIX. En estos dos textos, más de un siglo después, vemos el mismo repertorio de símbolos, mitos y narrativas siendo absorbido por el discurso ideológico y el poder político, para reafirmarlas o rechazarlas, pero sin duda confirmando su pervivencia como patrimonio simbólico del imaginario social generador de una identidad nacional.

3.1. La fundación de la nación y Juan Manuel de Rosas.

Como ya comentamos anteriormente, nuestro punto de partida en este capítulo es la hipótesis de que el fundamental impulso para la creación de un artefacto cultural fundacional, imprescindible para la configuración de un patrimonio simbólico que nutriese el imaginario social del nuevo estado-nación argentino, solo llegó con la confluencia histórica entre los escritores románticos de la generación del 37 y la dictadura de Juan Manuel de Rosas. De esta afirmación surge una cuestión que nos sirve para introducir factores histórico-sociales y literarios importantes para nuestro análisis: ¿por qué no cuajó en el periodo comprendido entre la Independencia (1810) y la llegada al poder de Rosas (1829) este impulso fundacional de la nueva nación? Para responder a esta pregunta vamos a referirnos a dos aspectos que, por contraste con lo sucedido en la época rosista, pueden esclarecer los rasgos definitorios de esta: el conflicto de intereses e ideologías entre las élites criollas y la evolución del pensamiento liberal ilustrado posterior a la Independencia⁵⁰.

La emancipación de la metrópoli española es un hecho de una gran trascendencia histórica y consecuencias sociales globales: Halperín Donghi afirma que en 1825 «no hay sector de la vida hispanoamericana que no haya sido tocado por la revolución» (1998: 136). Ante esta situación completamente novedosa y de imprevisible desarrollo se abre un complejo marco social en el que, en palabras de Alain Rouquié: «la destrucción del estado colonial no permite aún instaurar un nuevo orden» (1990: 115). Una situación que se va a dilatar durante varios años en lo que Halperín Donghi va a llamar «la larga espera». Siendo esta una situación común en toda la América española, es importante también prestar atención a los factores específicos que van a posponer la consolidación de un estado-nación en los territorios del Río de la Plata, determinando además las características de su futura configuración. En primer lugar debe ser destacada la extraordinaria rapidez con que fueron liberados los territorios del Virreinato del Río de

⁵⁰ Benedict Anderson (1993) analiza el proceso de formación de las múltiples naciones americanas y el fracaso de una América unida, y lo relaciona con los dos aspectos señalados, subrayando su ineficacia en la formación de una conciencia de identidad nacional: «Son bien conocidos los intereses económicos en juego, que obviamente tenían una importancia fundamental. El liberalismo y la Ilustración ejercieron claramente un efecto poderoso, sobre todo proveyendo un arsenal de críticas ideológicas contra los imperiales *anciens régimes*. Lo que estoy proponiendo es que ni el interés económico, ni el liberalismo o la Ilustración, podrían haber creado por sí solos la clase o la forma de la comunidad imaginada que habrá de defenderse contra las depredaciones de estos regímenes; dicho de otro modo, ninguno de estos conceptos proveyó el marco de una nueva conciencia» (101).

la Plata, convirtiendo a la región en un laboratorio de los problemas y dilemas que acuciarían a la entera América independiente. La marginalidad en la que habían estado sumidas las colonias del Río de la Plata por parte de la corona española hasta mediados del siglo XVIII había cambiado de signo con anterioridad al momento de la emancipación. Buenos Aires se había convertido durante el setecientos en un importante punto de entrada de productos manufacturados extranjeros en el continente y el puerto por el que pasaban las cada vez más abundantes exportaciones de la región, cuero y carne de saladeros especialmente. Esto, unido a la cada vez mayor organización de un contrabando comercial apoyado por intereses británicos, había convertido a Buenos Aires en un polo de crecimiento crucial para el Río de la Plata en el momento de la emancipación, un centro de poder que se mostrará deseoso de extender su área de influencia aprovechando los acontecimientos de 1810. Frente a estos intereses, las provincias que componían el antiguo virreinato, y que en su mayoría estaban bajo la influencia de caciques locales, no estaban dispuestas a perder su autonomía política y comercial en favor del centralismo porteño. Siendo así, ante el apremiante reto de establecer los fundamentos de un nuevo modelo de estado, surge una cuestión que va a provocar las divisiones más enconadas entre los grupos de poder: ¿se debía establecer un gobierno central fuerte y unificado o se hacía necesaria una organización federal que permitiese a las provincias gozar de una autonomía política y económica? La controversia surgida de estas dos posiciones encontradas va a determinar la época de violencia, inestabilidad política y guerras civiles posterior a la Independencia.

Este conflicto se repitió en toda la América independiente: el esfuerzo de intentar reunir en un tronco común cultural y simbólico a varias regiones chocó con la voluntad de las comunidades que se negaban a renunciar a su especificidad e independencia política. El Río de la Plata es un ejemplo claro de este enfrentamiento en el que el choque de intereses económicos prevaleció, reflejándose en la asunción de puntos de vista irreconciliables sobre cómo debía ser la nueva organización del estado. Las élites políticas se separaron en dos frentes cuyas posturas se negaban mutuamente cada vez con mayor virulencia, no solo en lo territorial sino también en cuestiones todavía más trascendentales del nuevo orden social, dificultando así cualquier tipo de diálogo entre los dos partidos: los conservadores contra los liberales o, como terminaron denominándose, federales contra unitarios, subrayando así la importancia de la polémica en torno a la organización territorial.

Las diferencias políticas dentro de las clases dominantes acrecentaron la dificultad de constituir un proyecto coherente que reflejase una idea y una práctica del estado, una concepción de la nación. En realidad, el modelo político que las dos facciones mayoritarias defendían tenía como base común el establecer un orden en el que las élites políticas criollas (terratenientes, comerciantes y autoridades) preservasen los instrumentos de poder heredados de la época colonial sin compartirlos con los sectores populares. Como afirma John Lynch (1993):

Los nuevos dirigentes eran una pequeña pero poderosa minoría y para ellos la nación era simplemente la estructura de poder. Su definición de la nación tenía como objeto preservar el orden social y económico que habían heredado del orden colonial. De modo que la nación era una nación criolla, no popular; sus instituciones estaban destinadas a salvaguardar los intereses de una nueva clase dominante, que se identificaba con la república constitucional (206).

Sin embargo, el componente ideológico propuesto por los dos bandos —que tenían en común el objetivo de evitar la ascensión de las capas sociales subalternas como nuevos actores sociales, y por tanto estaban en gran parte motivados por intereses económicos y el deseo de conservar sus privilegios— no estaba conformado por un grupo social con características e ideas políticas estables. Muy por el contrario, sus propuestas se modificaban en función de una realidad política-social dinámica y cambiante. Explica este hecho Waldo Ansaldi (1986) al criticar la identificación inequívoca que muchos historiadores presuponen entre determinados grupos sociales y las posturas políticas de los dos bandos enfrentados:

No es infrecuente el error de soslayar la interpenetración existente entre las distintas facciones o grupos (todavía no constituidos como tales en rigor) de una misma clase, también ella en formación; tampoco lo son los de considerar a las clases como homogéneas (sobre todo políticamente) y como estáticas. La incapacidad de captar el movimiento real interno y la tendencia economista a establecer una vinculación fatal entre clases o facciones y sus expresiones políticas, no ayudan en absoluto a una correcta explicación del proceso histórico. Así, es común caracterizar al «partido unitario» como expresión política de los comerciantes y de los intelectuales y al «partido federal» como la de los terratenientes o (en algunas variantes) de la alianza de terratenientes y clases subalternas. Un análisis detenido muestra de inmediato que las divisiones políticas no se corresponden exactamente con las económico-sociales, tanto menos cuanto este periodo es de formación de las clases y por ende existe una situación fluida, cambiante, ambigua. No es correcto, pues, considerar como agrupamientos cristalizados a elementos que están aún en estado líquido (70).

En nuestra opinión, es esta situación «fluida, cambiante, ambigua» uno de los factores determinantes que va a obstaculizar la formación de condiciones idóneas en las

que una determinada clase social dominante se identificase con una concreta y delimitada visión del nuevo estado-nación. El dinamismo de una sociedad cambiante e imprevisible va a hacer inviable la cristalización de un consenso por parte de grupos dominantes en torno a los símbolos, narraciones y modelos que componen el «artefacto cultural» que, en la opinión de Benedict Anderson (1993), conforma la identidad nacional. De esta manera faltaba también el apoyo institucional y social necesario para ser reproducido por los medios de comunicación (prensa, academias, intelectuales) y consolidado en un sistema educativo a través del cual, consecuentemente, sería aceptado, compartido y legitimado por el resto de la población. En suma, al estado de inestabilidad constitucional y los continuos enfrentamientos civiles se une, en gran medida como consecuencia de estos, la ambigüedad ideológica de una clase privilegiada aún en estado «líquido», y una burguesía aún no consolidada, incapaz de transmitir y dar solidez a imágenes del estado-nación que impulsasen de forma coherente las fuerzas motrices que podían confluír en un definitivo impulso de un sentimiento identitario nacional. Como analizaremos más adelante, la llegada al poder de Juan Manuel de Rosas va a ser un acontecimiento fundamental para revertir esta situación, ya que su política excluyente – que pretende homogeneizar ideológicamente el país – va a provocar una polarización de la sociedad en dos bloques en torno a la adhesión o rechazo a su persona, logrando así una cohesión entre los intelectuales que va a ser básica en la producción de símbolos, narraciones y discursos conformadores de un «artefacto cultural» que pudiera ser socialmente legitimado.

Por otra parte, debemos analizar un segundo factor que, junto a los intereses políticos y económicos de la élite criolla, ha sido destacado por su relevancia en la consecución de la independencia y los procesos políticos posteriores a la emancipación: la influencia de las ideas ilustradas en América. En realidad, pasado el primer momento de triunfo frente a las tropas realistas, tanto los deseos de las clases privilegiadas que deseaban sustituir en el poder a la metrópoli dentro de una continuidad en el orden colonial, como el optimismo de una minoría ilustrada que proclamaba la llegada de los ideales republicanos derivados del pensamiento iluminista europeo, chocaron con la realidad de un periodo necesariamente largo de transición. Unido a este factor también se debían tener en cuenta las especificidades de un territorio con unas características históricas, demográficas y geográficas determinantes: una población de apenas medio millón de habitantes en el Virreinato del Río de la Plata en 1810; una región constituida por extensos espacios deshabitados cuyos límites territoriales habían sido trazados en

base a una funcionalidad administrativa que no tuvo en cuenta aspectos vertebradores de cariz sociocultural; y un aspecto crucial: una población con un escaso o nulo sentimiento de pertenencia a una historia común entre sus habitantes, ni colonial ni precolombina, «la tabla rasa histórica viene a agregarse al vacío geográfico», afirma Alain Rouquié (1990: 95). El optimismo inicial dio paso a la progresiva conciencia de la dificultad de transformar las estructuras sociales de una manera pacífica partiendo de esa «tabla rasa» histórica e identitaria. ¿Cómo dotar de unidad a un crisol de costumbres y maneras de ver el mundo sin un fuerte eje vertebrador? En gran parte de los intelectuales de las primeras décadas del siglo XIX el pesimismo sustituyó paulatinamente al idealismo utópico inicial (ejemplificado en el ámbito americano en la figura de Simón Bolívar). Sentimiento de fracaso que puede rastrearse también en los escritores rioplatenses que representaban esa minoría ilustrada marcada por las lecturas de pensadores iluministas europeos y el ejemplo de las recientes revoluciones francesa y norteamericana. Los cambios en las estructuras sociales fueron profundos pero, en cierta medida, también inesperados y excesivamente dinámicos en función de una realidad cambiante. Ni aquellos que abogan por una continuidad histórica con la América anterior a 1810 ni aquellos que promueven comenzar de cero van a lograr adecuar su pensamiento a las transformaciones de la nueva realidad. Lo expresa con claridad Halperín Donghi (1998):

La noción, al parecer impuesta por la realidad misma, de que se habían producido en Hispanoamérica cambios sin duda diferentes, pero no menos decisivos de los previstos, si está presente en los que deben vivir y sufrir cotidianamente el nuevo orden hispanoamericano, no logra, sin embargo, penetrar en los esquemas ideológicos vigentes (salvo en figuras cuya creciente adhesión a un orden colonial imposible de resucitar condena a la marginalidad) (136).

El pensamiento que prevaleció hasta la consolidación del Romanticismo se vio reflejado en una literatura con claras preferencias por una estética neoclasicista que trataba asuntos relacionados con las circunstancias del momento, con claros tintes patrióticos y una visión utilitarista y cívica de lo literario. Las ideas propias del pensamiento ilustrado aparecieron con inusitada fuerza tanto en la literatura como en la teoría política, impulsadas por los potenciales caminos que la independencia abría hacia el futuro. Ideales como los derechos individuales, la igualdad social, el republicanismo y la elaboración de nuevas constituciones basadas en la razón, la justicia y la libertad del ciudadano se convirtieron en temas recurrentes entre los intelectuales del periodo. Sin embar-

go, la influencia de los grandes autores de la Ilustración no representó una discusión sobre el orden monárquico en la Hispanoamérica de finales de siglo. Las críticas se concentraron en ciertos aspectos de la sociedad colonial y de su marco institucional o jurídico pero sin poner en duda la autoridad real ni mucho menos abogar por una ruptura total con el imperio. La división de posicionamientos frente a la época colonial y la propia corona española se fue haciendo más nítida, en gran medida a causa de la actitud intransigente y beligerante de Fernando VII. Finalmente, la balanza se decantó en los años inmediatamente posteriores a la Independencia por una visión netamente negativa del periodo colonial. De esta manera, fue ganando terreno una interpretación de la época anterior a la emancipación asumida como un periodo de oscurantismo, barbarie y tiranía, que debía desaparecer de la historia de las nuevas repúblicas. Los escritos de la minoría ilustrada publicados durante los primeros años de emancipación tienen en general un marcado contenido idealista en su análisis de la realidad y una inquebrantable fe en el progreso. Este optimismo va a tener en los años posteriores un ecléctico cambio de aptitudes al intentar adaptarse a una realidad que provocaba inevitablemente un cierto escepticismo. Baste recordar, como ejemplo de la inestabilidad constitucional a la que se enfrentaba la práctica política, que durante el año 1820 el gobierno de Buenos Aires cambió de gobernador un promedio de una vez cada dos semanas e incluso hubo tres gobernadores en un solo día (Van Oss, 2008: 20). El pragmatismo político fue la respuesta a esta falta de orden social y estabilidad política que hacía inviable la sustentación de un verdadero proyecto constitucional, como afirma Adrian C. Van Oss: «Los ideales sustentados en las constituciones hispanoamericanas, ya fuesen prestados o importados, no gozaban del apoyo orgánico que les hubiera permitido sobrevivir» (2008: 22). En gran parte de Hispanoamérica el lógico paso ante la constatación de esta incapacidad fue la defensa cada vez más generalizada de soluciones autoritarias que asegurasen el orden.

Es en este contexto de los años veinte, en el estado presidido por Bernardino Rivadavia y denominado Provincias Unidas del Río de la Plata, cuando los ilustrados porteños, de ideología en su mayoría unitaria, disfrutaron de un periodo de relativa estabilidad en la que promovieron reformas, crearon asociaciones y fomentaron el desarrollo de la cultura. La llegada al poder de Juan Manuel de Rosas en 1829 provocó un exilio masivo de estos ilustrados liberales (el escritor Juan Cruz Varela fue un icono de esta situación), y un consecuente vacío en el campo literario que será ocupado por la nueva generación romántica argentina, con Esteban Echeverría, recién llegado de Europa en

1830, a la cabeza. La decepción por los sucesivos fracasos políticos posteriores a la emancipación llevó a esta nueva generación, conocedores de los autores europeos que animaban el ambiente intelectual del Romanticismo, a replantearse las ideas sobre las que se sustentaba el racionalismo liberal de la generación que los precedía. Uno de los errores en los que más se incidió para intentar explicar este fracaso fue en haber querido trasplantar sistemas políticos, leyes e instituciones nacidas de otras civilizaciones (la europea y Estados Unidos esencialmente), ignorando las características propias del país, de tal manera que lo único que se había conseguido era retrasar el auténtico progreso. Hacía falta conocer la realidad argentina para encontrar teorías y sistemas que se ajustasen a esta realidad. En base a estas ideas creció el interés por el contexto natural que condiciona el carácter del pueblo, por la historia de esa sociedad, por las tradiciones y costumbres que están arraigadas en su comportamiento, en definitiva, se desarrolló un afán por identificar las condiciones concretas del país y así descubrir la manera de implantar el modo de vida que denominarán «civilización». Desde este punto de vista, Juan Manuel de Rosas era la consecuencia de los errores cometidos después de la emancipación, pero también se entendió como un producto genuino del espíritu de esa sociedad que querían comprender. El caudillo era un enigma histórico que había que resolver para así encontrar el modelo de nación que realmente llevaría al país al progreso. Los románticos argentinos encontrarán en la literatura una herramienta para indagar en ese enigma.

En los años anteriores a la llegada de Rosas al poder el imaginario social construido sobre una red de símbolos patrióticos, fechas conmemorativas y héroes nacionales que se fue conformando en torno a la Independencia sedimentó en la sociedad una imagen del estado-nación en claro contraste con la visión negativa del periodo colonial y del imperio español (época de retroceso histórico, de oscurantismo y tiranía, de perpetuación de hábitos impuestos por el clero y la milicia). Sin embargo, como afirma Anderson en el texto anteriormente citado, «no proveyó el marco de una nueva conciencia», la comunidad solo legitimó una explicación al porqué de la independencia: la liberación del oscurantismo y la tiranía española. Pero no había una respuesta al cómo debía ser esta sociedad: sus modelos de conducta y organización social; y tampoco a su destino como nación: una historia a la que dar continuidad, un camino de futuro que los guiara como grupo. *El matadero*, *Facundo* y *Amalia* son tres obras que muestran un cambio de rumbo en la construcción de un «artefacto cultural» que dé respuesta a estas cuestiones. Los autores de estos textos representan a una burguesía liberal en proceso de

consolidación que, desde un discurso ideológico progresista y liberal, va a ser capaz de construir un imaginario simbólico con un claro impulso fundacional. Una de las piedras angulares de esta construcción va a ser la figura de Juan Manuel de Rosas. Este dictador histórico va a situarse en el centro de la creación literaria romántica argentina, convirtiéndose así en el primer tirano representado a través de la literatura en la América independiente, hecho que va a tener un importante carácter referencial para el subgénero de la novela del dictador.

3.2. La Generación del 37 y Juan Manuel de Rosas. Civilización contra barbarie.

La explicación de la ascensión de Rosas al poder está estrechamente relacionada con el contexto social, ideológico y cultural al que nos hemos referido anteriormente. Es interesante analizar los factores que lo entronizaron como tirano a partir de la interpretación que hace un representante del antirrosismo como es Domingo Faustino Sarmiento en un artículo publicado en *El Progreso* en 1844:

Elevado al mando de su país por los brazos de una insurrección general de las masas; sostenido en el mando por los medios mismos de que está insurrección los ha provisto; dueño de este elemento y conocedor de su fuerza y de sus instintos; vencedor, si no en el campo de batalla, al menos en la política y en los resultados, de toda la parte ilustrada, de toda la parte europea, diremos así, por ideas y hábitos que tenía la República Argentina, ha llegado a tener un conocimiento completo del estado de la sociedad en Sud-América, y despliega una astucia nada común para tocar las cuerdas sociales y producir los sonidos que le interesan, según las miras que se propone realizar (cit. pos. Lynch, 1993: 509).

La imagen que nos ofrece Sarmiento se concentra en un punto esencial: la relación de Rosas con «las masas», unas masas que, en opinión de Sarmiento, el tirano conocía y controlaba sabiendo con «astucia» cómo utilizarlas, manipulándolas para su propio provecho. En definitiva, el autor sanjuanino afirma que «las masas» son la fuerza más importante para la ascensión de Rosas al poder y el arma con la que consiguió mantenerse en el cargo. Es evidente que para Sarmiento la relación de Rosas con el pueblo es esencial para explicar su misma existencia como tirano. Esta opinión es, por supuesto, la visión de un autor que es juez y parte de un determinado conflicto histórico, pero al mismo tiempo es esclarecedora de la imagen que tenían los enemigos de Rosas sobre

las causas de la existencia del fenómeno. Subrayar la adhesión popular que tenía el dictador, dejando en un segundo plano otros importantes elementos políticos y sociales, no es casual y tiene un objetivo claro en Sarmiento: describir con claridad la conjunción entre las masas ignorantes y el caudillo, relación que explica el fenómeno de la barbarie y que va a tener importancia en la representación literaria del dictador.

La importancia de las «masas» para las élites políticas y económicas tiene unas causas históricas precisas que además explican en parte el aumento de la influencia de los caudillos más allá de lo regional. La militarización de los sectores populares de la sociedad fue un proceso necesario para mantener las luchas independentistas durante los primeros años de revolución. Las élites criollas entendieron que motivar, movilizar y, en la medida de lo posible, politizar a las clases populares era imprescindible para formar ejércitos y extender el mensaje de la revolución. De esta manera, incluso la población rural y los gauchos se vieron obligados a servir a una causa con la que difícilmente se identificaban. Los ejemplos de Artigas en la Banda Oriental y Martín Güemes en Salta dejaron claro que eran los estancieros (y muy especialmente los caudillos locales) los únicos capaces de movilizar y controlar a estos sectores populares. El equilibrio de poder se transformó y fue redefinido en función de la posesión de tierras y el número de hombres que se era capaz de acumular. La fuerza militar, por tanto, se convirtió en un elemento crucial que el poder político necesitaba dominar. La población rural era mucho más numerosa que la urbana y este será uno de los factores decisivos para el ascenso del sector terrateniente en la sociedad postrevolucionaria, su capacidad para conseguir hombres y recursos para la lucha armada. Paralelo a este ascenso, el proceso de debilitamiento económico (por el coste de la guerra) y de desprestigio institucional de las élites urbanas (en un contexto de inestabilidad, heterogeneidad social y falta de consenso que dificultaba la confianza en el orden constitucional) provocó un pragmático posicionamiento de estas élites dentro del nuevo orden político en el que van a ocupar un lugar subordinado. Halperín Donghi (1998) comenta cómo aquellas élites urbanas rigurosamente empobrecidas en este periodo tomarán el camino de la «adhesión rencorosa». Los que habían conseguido mantener una parte importante de su riqueza «aprecian en la hegemonía militar su capacidad para mantener el orden interno, que aunque limitada y costosa es por el momento insustituible; se unen entonces en apoyo del orden establecido a los que han sabido prosperar en medio del cambio revolucionario» (145).

Juan Manuel de Rosas es, sin lugar a dudas, uno de los hombres que mejor supo adaptarse al nuevo orden social y prosperar, además de convertirse astutamente en una

figura imprescindible para salvaguardar el «orden interno». Pragmático y conservador en sus ideas políticas, Rosas fue en primer lugar conocido como gran hacendado cuyo poder va creciendo unido a la predominancia del sector terrateniente al que pertenece y en el que destaca como líder. Dueño de grandes extensiones de tierra y ganado, Rosas era disciplinado y metódico en la organización de sus tierras de tal manera que

El orden que reinaba en sus propiedades constituía la excepción en el turbulento clima de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Así llegó a ser señor de las pampas del sur de Buenos Aires, protector, juez y verdugo de chacareros y gauchos, aliado fiel o enemigo terrible para los indios; admirado por todos, y en especial por los gauchos, con quien compartía sus tareas y violentos ejercicios, rivalizando (con ventaja) en destreza y resistencia física (Fernández Rodríguez, 2010: 16).

La imagen de líder carismático respetado entre las clases subalternas, especialmente rurales, dio a Rosas un importante prestigio como jefe regional. Sin embargo, su poder residía en mayor medida en la fuerte base económica que poseía y en su control de los recursos locales: hombres para reclutar, caballos, provisiones, armas, etc. Esto, unido a su capacidad de controlar a otros caciques regionales, lo convirtió en un elemento estabilizador que la oligarquía central no tardaría en incorporar al nuevo orden político. No pasó mucho tiempo antes de que Rosas tuviese la oportunidad de participar de la vida política en una dimensión nacional. Esto sucederá, no por casualidad, tras dos crisis institucionales que propiciaron la anarquía y el caos: 1820 y 1829.

En 1920 Manuel Dorrego, a la sazón gobernador de la Provincia de Buenos Aires, requirió su ayuda en la campaña contra el caudillo de Santa Fe, Estanislao López. Rosas intervino con peones y recursos y destacó por su disciplina militar y capacidad de mando. Su intervención fue decisiva para alcanzar un acuerdo de paz. En este acontecimiento podemos observar con claridad la manera en que se desarrollan los diferentes estadios con los que John Lynch (1993) describe el camino que recorre el cacique local hasta llegar a asumir el poder político a nivel nacional: jefe regional afianzado por el vacío de poder durante la revolución, destacado jefe militar durante las guerras civiles y, finalmente, en periodos de crisis y desorden social, caudillo que acude a la llamada de socorro del poder central como única persona capaz de restablecer el orden: «el gen-darme necesario»⁵¹. En 1920 Rosas mostró su capacidad militar, la fascinación que pro-

⁵¹ «El caudillismo se desarrolló como respuesta a determinados acontecimientos históricos: la guerra de la independencia, el nacimiento de la nación-estado, la tendencia a la anarquía durante la posguerra; cada

vocabo en las masas populares y la habilidad para hacerse escuchar entre los poderosos caudillos del interior. Estas valiosas facultades lo acercaron todavía más al poder político de la capital y, si bien es cierto que durante el gobierno de Rivadavia se mantuvo alejado de la ciudad ocupándose de sus estancias y los conflictos con los indios, también defendió los intereses de los hacendados combatiendo al gobierno unitario y ganándose así el favor de los caudillos de las provincias. Esta posición lo aproximó al partido federal, más por su actitud beligerante frente al partido unitario que por una verdadera afinidad ideológica.

En 1929, y demostrando una alta dosis de astucia, oportunismo y frío cálculo político —características reconocidas y señaladas por Echeverría, Sarmiento y Mármol al retratarlo literariamente—, Rosas encontrará en el derrocamiento y asesinato de Manuel Dorrego el acontecimiento idóneo para aprovechar el descontento popular —tanto en Buenos Aires como en las regiones rurales de la provincia— y comenzar una guerra de guerrillas contra el general Lavalle y las fuerzas unitarias que tenían el control de la capital. Es en este momento cuando Rosas va a encontrar aliados en las «masas» insurrectas a las que hace referencia Sarmiento: las clases menos favorecidas de las ciudades y de la sociedad rural se rebelaron ante el asesinato de Dorrego. El caudillo bonaerense aprovechó esta situación no solo para evidenciar la existencia de esta fuerza popular (en gran medida instigando esta insurrección) a la que las élites económicas debían temer, sino también para reclutarlas en su avance hacia Buenos Aires y demostrar su liderazgo y capacidad para controlarlas. Rosas entró en la capital con un ejército de federales, gauchos, proscritos e indios, un grupo cuya cohesión giraba únicamente en torno a su figura. Fue una demostración de poder, un poder basado en la capacidad de control social que lo convertía en imprescindible para las élites. En diciembre de 1829 fue declarado Restaurador de las Leyes e Instituciones de la Provincia de Buenos Aires y elegido gobernador con facultades extraordinarias. Rosas tenía apenas treinta y cinco años y se mantendrá en el poder —con un intervalo entre 1832 y 1835— hasta 1852.

Podemos afirmar que el apoyo popular fue por tanto un factor crucial para la llegada de Rosas al poder, un apoyo que corresponde exactamente a las clases subalternas a las que los unitarios responsabilizaban en parte por el fracaso de la consolidación del estado-nación y el caos institucional: los salvajes indios, los bárbaros gauchos, las igno-

uno de estos estadios cumplió su función particular, y duró tan largo tiempo que la gente no se daba cuenta de lo que pasaba» (Lynch, 1993: 500).

rantes clases populares. Individuos, en opinión de los unitarios, carentes de educación, incapaces de asumir un ideario civilizado y fácilmente manipulables por el carisma, fuerza y liderazgo de Rosas. Los escritores antirrosistas alejarán a estas clases populares urbanas y rurales de su proyecto nacional e identificarán en todo momento en sus escritos su visión de esta «masa» bárbara e ignorante con la figura de Rosas, convirtiendo al caudillo bonaerense en fiel representante de esta parte de la sociedad y, junto a ella, de una idea: la barbarie. Son un claro ejemplo de este proceso la horda de asesinos del joven unitario en *El matadero* o la figura del propio Facundo Quiroga en la obra de Sarmiento: clases urbanas populares y gauchos son inseparables de Rosas y su régimen dictatorial⁵².

El apoyo de las clases populares continuaba siendo controlado y hábilmente manipulado por Rosas en sus primeros años de gobierno, como quedó demostrado en la sublevación popular instigada por su esposa, Encarnación Ezcurra, en 1833 y que tuvo un importante papel en la dimisión de Juan Ramón González Balcarce, en aquel momento gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Rosas procuró mostrar la adhesión que profesaban las clases bajas a su figura siempre que tenía oportunidad, desde el carnaval en el que las muchedumbres exaltadas coreaban su nombre hasta las elecciones, totalmente controladas por su gobierno. Estas manifestaciones eran una muestra de su poder y, al mismo tiempo, un claro aviso para las clases altas del peligro existente sin un hombre como él para controlar a las masas.

La cuidada demagogia del tirano, en la que buscaba la identificación del pueblo con su persona, se unía a un despotismo en el que la violencia represiva y ejemplar –los fusilamientos sin juicio previo eran comunes– se utilizaba selectivamente para sofocar cualquier amenaza al orden social. En realidad, despotismo represor y demagogia eran los medios utilizados por Rosas para acabar con cualquier tipo de anarquía en sus estancias, por lo que podemos decir que en cierta medida lo que hizo fue poner en práctica en el gobierno su exitosa experiencia como administrador de sus propiedades. Por otra parte, a medida que Rosas consolidaba su poder la importancia de las clases subalternas fue disminuyendo en su estrategia política. El estado rosista, para asegurar el control y la estabilidad interna, se apoyó en mayor medida sobre el control de los poderes públicos,

⁵² La consecuencia es el desprecio de los autores por el pueblo «bárbaro», como afirma Ezequiel Martínez Estrada: «Con la excepción quizá condicionada de Mitre, todos los grandes escritores argentinos, que son los gobernantes en las décadas del 50 al 80, desdénan al pueblo que tratan de proteger con leyes. Sarmiento llega a aborrecerlo, con todo que era de hogar muy humilde» (1996: 45).

la represión y la censura. Mientras tanto el orden en el campo fue controlado a través del dominio sobre los jueces de paz y, a través de ellos, la puesta en práctica de detenciones, confiscaciones y reclutamientos de todos aquellos que pudieran ser considerados peligrosos para el régimen o inadaptados sociales. La represión rosista en su forma más violenta tuvo como protagonista a la Sociedad Popular Restauradora, policía política del régimen conocida como La Mazorca. Creada en 1834, fue un grupo en buena parte constituido por fanáticos del régimen y los más activos ejecutores de una brutal persecución y represión contra los llamados «salvajes unitarios». Además, Rosas consolidó su control social reforzando el ejército y creando una armada con un numeroso y bien equipado contingente que, con destacamentos en diversos puntos del Río de la Plata, aseguraba el orden y afianzaba su poder.

En sus primeros años en el poder Rosas consolidó su dominio gracias a varios factores: su indiscutible capacidad para imponer el orden; el apoyo de los hacendados (a los que aseguraba estabilidad interna, protección de sus propiedades, nuevas tierras, continuidad de las relaciones de patronazgo, etc); una estable alianza con la iglesia; la eliminación de cualquier tipo de oposición, tanto la de unitarios y liberales, que optaron masivamente por el exilio especialmente a partir de 1840, como la de sus detractores dentro del propio partido federal (llamados «lomos negros» o «cismáticos» frente a los «apostólicos» o rosistas), muchos de los cuales también tuvieron que tomar el camino del exilio escapando de la violencia rosista contra todo aquel que no demostrara un apoyo incondicional a su gobierno⁵³. Unitarios, liberales, «lomos negros» y cualquier sector crítico de la población se convirtieron para los rosistas en «unitarios», una etiqueta sin matices ideológicos que denominaba a los enemigos de la patria. La falta de cohesión y estabilidad ideológica que había caracterizado a los partidos políticos en los años posteriores a la Revolución de Mayo, y que hemos señalado anteriormente, se estructura ahora sólidamente sobre una dicotomía basada en la adhesión o repulsa al gobierno rosista. No hay término medio: se es rosista o anti-rosista. La interpretación de la realidad socio-política se hará en función de la valoración positiva o negativa que se tenga de la figura del tirano y su régimen político. Durante el periodo rosista el tirano es el filtro por el que se ve, se piensa y se imagina la nación. En consecuencia, escribir durante el

⁵³ La obligatoriedad de la divisa punzó a partir del segundo mandato de Rosas quizá sea el símbolo más representativo de la persecución política rosista y de su evidente tentativa de homogeneizar ideológicamente el país. Cualquier ciudadano que no usase la divisa podría ser acusado de «salvaje unitario».

periodo rosista significa inevitablemente escribir sobre el rosismo⁵⁴. El dictador pasa a ser el centro de la literatura del momento, el futuro subgénero de la novela del dictador tiene en este periodo histórico un punto de partida ineludible, génesis que marca el nacimiento de la narrativa política argentina e hispanoamericana.

El régimen rosista pasó de estar afianzado en un apoyo popular predominante a una estructura de poder basada en el miedo, la represión y una fuerte campaña propagandística en la que el culto personalista al dictador tomó un importante protagonismo. La campaña de terror puesta en práctica por todo el aparato represor del régimen –la Mazorca en primer lugar pero también policía, cuerpo de serenos, militares y un amplio sistema de espionaje–, especialmente durante el periodo 1839-1842, no fue un terrorismo de clase sino político. La selección de las víctimas de la represión fue organizada sistemáticamente con el objetivo de homogeneizar y depurar la sociedad en un sentido puramente ideológico. Intimidación, arrestos, torturas y asesinatos sin ningún tipo de control legal fueron una práctica habitual en un periodo en el que las manifestaciones externas de adhesión al régimen fueron obligatorias, la más mínima manifestación pública crítica con el gobierno resultaba peligrosa. La línea que separaba la sociedad en rosistas y antirrosistas fue trazada a través de la violencia dictatorial, pero el desarrollo y consolidación de esta división en dos bandos irreconciliables –situación en la que la supervivencia de uno dependía de la aniquilación del otro– se produjo a través de la propaganda y producción de símbolos marcados ideológicamente en los dos bandos. Rosistas y antirrosistas ahondaron en sus supuestas diferencias haciendo que la brecha que los separaba fuese cada vez más profunda. Rosas en el centro del poder político, los antirrosistas desde fuera del país, los dos frentes potenciaron sus señas de identidad, y lo hicieron en mayor proporción si el propio elemento identitario era opuesto al utilizado por el bando rival para autodefinirse. De esta manera, el poncho autóctono se enfrenta al frac francés, el caballo a la calesa, el color rojo de la federación al blanco y celeste unitario, los hábitos sociales de la campaña a las refinadas costumbres de los hombres cultos de Buenos Aires, lo genuinamente americano frente a lo europeo, Rosas frente a Lavalle, la dictadura terrateniente frente a la democracia liberal burguesa y, en definitiva, una constelación de elementos antinómicos que caracterizaban y definían a cada uno

⁵⁴ Ezequiel Martínez Estrada, en su texto de 1967 «La literatura y la formación de la conciencia nacional», enfatiza la importancia de la perspectiva del exiliado y la importancia central de la figura de Rosas en los orígenes de la narrativa argentina: «Nuestra gran literatura nace de la Diáspora y se escribe en el extranjero. Las obras más valiosas y meritorias se gestan en función de Rosas, contra él» (1996: 39).

de los bandos en conflicto. Existe, por tanto, un proceso de apropiación e identificación de elementos simbólicos con el objetivo de afirmarse frente al otro, el enemigo.

Rosas consiguió, especialmente a partir de la campaña de terror iniciada en 1840, aglutinar a sus partidarios y excluir a los disidentes, llevando su visión del orden a una dimensión social basada en la uniformidad ideológica. Esta ruptura radical de la sociedad fue reforzada por la postura antirrosista que elaboró un «artefacto cultural» fundamentado en oposiciones ante las que la sociedad debía posicionarse de forma drástica. La exposición de los conceptos de «civilización» y «barbarie» que realiza Sarmiento en *Facundo* son la esquematización teórica de un conflicto ya delimitado, una abstracción ideológica que pretende situar la lucha antirrosista dentro de la Historia a través de dos fuerzas en conflicto con raíces en las interpretaciones historiográficas del pensamiento ilustrado francés y, al mismo tiempo, analizar la realidad desde el presupuesto de la imposibilidad de coexistencia de las dos fuerzas enfrentadas. Como afirma Moreno-Durán (2002): «Frente a esta postulación solo cabe la impostergable necesidad de la elección, la insistencia en romper en uno u otro sentido esta forma antinómica de convivencia y la inmediata obligación de tomar partido» (20). La dicotomía entre civilización y barbarie es la realidad histórica vista como un constante antagonismo, el cual requiere la resolución de un dilema: un posicionamiento. Si para Rosas cualquier disidencia significa traición, la postura de los escritores liberales no es menos radical: se lucha por la civilización o se está de parte de la barbarie. La homogeneización social como principio ineludible para la creación del estado-nación está representado en una oposición supuestamente exenta de ambigüedad entre los factores que la constituyen.

La literatura va a ser un vehículo privilegiado para la transmisión de estas ideas, no solo por el auge de la prensa en este periodo, soporte primordial para libros como *Facundo* y *Amalia*, sino también por la significación asignada a la letra escrita como seña de identidad de la cultura unitaria frente a la supuesta condición iletrada de los partidarios del rosismo. Por otra parte, la visión romántica de la palabra poética como reflejo del espíritu frente a la materia aportaba una visión mitificada y profética del escritor como transmisor de verdades trascendentes. David Viñas (1971) explica la importancia ideológica de este encumbramiento del escritor:

Es que el pensamiento liberal operaba con un presupuesto: la eficacia excepcional de «las letras». Se habla en esa época de «apostolado de las letras», del «espíritu doblegando la materia», del «alma de la literatura». Todo este ciclo se inscribe en el horizonte ideológico sustentado en una etapa de apogeo de la literatura y de especial convicción en el privilegiado poder del escritor. [...] La burguesía romántica era espiritualista y

edificante y el material didáctico en el que demostraba mayor convicción es el libro (16).

El libro como material didáctico es una idea que explica un utilitarismo, heredado de las ideas ilustradas, en el que la literatura servirá como difusor de imágenes y símbolos que conformarán el proyecto del nuevo estado-nación. Uno de los puntos más interesantes de esta narrativa, en lo que concierne a nuestro estudio, es cómo los escritores antirrosistas concentran sus esfuerzos en la práctica de una escritura de la negatividad frente a Rosas. La figura del tirano y todos los elementos que conforman la visión de la barbarie asociada a él, son retratados desde un enfoque negativo pero, al mismo tiempo, con un indisimulado protagonismo en las obras. La barbarie es el centro de la literatura de los escritores antirrosistas argentinos y la civilización surge como el reflejo invertido de un espejo que nos muestra lo que la nación no debe ser. La realidad bárbara se yergue como contraejemplo de la nación imaginada por la burguesía liberal. Paradójicamente, su reelaboración como palabra escrita integra a la barbarie dentro de un ámbito propio de la civilización: la escritura. El rechazo al dictador y a la barbarie no evita que estos se conviertan en los protagonistas de sus escritos, retratos de una realidad repudiada que, sin embargo, otorga a estas obras su carácter inaugural dentro de la literatura política argentina e hispanoamericana.

Esta contradicción es un elemento importante a la hora de reflexionar sobre el subgénero de la novela del dictador: aquello que se repudia y se ataca a través de la literatura se convierte en el centro de su creación, auténtico generador de la calidad artística de sus novelas. Leonor Fleming (1991) apunta lo que parece la raíz de la cuestión: «Estos autores se proponían narrar una realidad maniquea con lo bueno y lo malo claramente separado, pero el objeto artístico que crean resulta muy superior en rigor literario al valor testimonial que pretendían» (91). Estamos de acuerdo con la investigadora argentina en que, de alguna manera, Rosas y la barbarie presentan una potencialidad literaria aprovechada satisfactoriamente por autores como Echeverría, Sarmiento y Mármol. Es ese aprovechamiento estético el que vamos a intentar analizar en el presente capítulo, aunque consideramos que el valor testimonial pretendido por estos escritores no está en contradicción con ese valor artístico, al contrario, el cuidado tratamiento literario de la barbarie es esencial en el objetivo último de su creación: derrocar a Rosas y crear un imaginario fundador de lo nacional. La construcción literaria de aspectos identificadores de la barbarie produce el efecto deseado al provocar, por contraste, la potenciación de

los factores determinantes de la idea de civilización. A este respecto, un ejemplo claro sería la figura de Matasiete y el ambiente de pesadilla en el que se desarrolla *El matadero*, auténticos aciertos literarios del relato, que resaltan por oposición las características positivas del joven unitario, personaje inverosímil como individuo pero eficaz en su condición de arquetipo, ante el cual el lector, testigo de la vejación a la que es sometido, solo puede tomar partido a su favor. Este procedimiento es eficaz en función de la calculada identificación de elementos en oposición constante que definen a los dos bandos: rosistas y antirrosistas. Esta transformación en dos visiones tan opuestas de la historia, la sociedad y la nación provoca que la referencia a un aspecto de la barbarie nos remita inmediatamente a la civilización en una lógica de opuestos en la que se depende de la presencia del otro para definirse pero, paradójicamente, es necesaria su aniquilación para existir.

Esta aparente contradicción se resuelve si pensamos en el Rosas literario –y al hablar de Rosas estamos refiriéndonos también a todos los elementos «bárbaros» a los que su figura va indivisiblemente unida– como un mito negativo, un antihéroe que soporta el peso de la representación simbólica de la barbarie. La narrativa antirrosista, en la que la figura del tirano es auténtico centro genésico de los conflictos expuestos, desarrolla un análisis del dictador y su régimen sustentado en el concepto de progreso como elemento constitutivo de la idea de futuro. De esta manera, sometido Rosas a este imperativo, se convierte en un mito negativo que no representa ni el destino de la nación, ni la continuidad de la comunidad sino su destrucción. Para explicar este proceso proponemos las palabras de Fernando Aínsa en su clásico estudio *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986):

Cada definición «positiva» de la identidad supone, *contrario sensu*, la elaboración de imágenes «negativas» con las cuales complementa y delimita el marco de su propia configuración. Las imágenes negativas pueden ser el resultado de un esquema implícito o explícito de la definición de una identidad cultural, es decir, presentarse como «antinomias» de otros valores. Pero también puede resaltar un carácter determinado en perjuicio de otro, con lo cual se está enjuiciando negativa y tácitamente su opuesto, lo que podría ser parte de la identidad de otra cultura (52).

Aínsa se está refiriendo aquí a identidades culturales, perspectiva perfectamente válida para nuestro análisis. En el caso de los escritores antirrosistas el enjuiciamiento tácito del opuesto es positivo, ya que es la representación de la barbarie la que provoca la valoración antinómica de la civilización. Aínsa recoge en el mismo capítulo de su ensayo una cita de T. S. Eliot que es muy sugestiva para el asunto que estamos tratando:

«Afortunado el hombre que en el momento adecuado encuentra al enemigo adecuado. El enemigo es necesario. No hay que liquidarlo» (53). Sin duda Rosas fue necesario para crear un antihéroe cuyas características pudiesen ser interpretadas en contraposición a un modelo cultural futuro configurado en torno a los elementos significativos del «otro»: el enemigo. Este concepto, el de antihéroe, que focalizado nos revela todos los ámbitos de una realidad indeseada, necesita un contrario positivo que a su vez sea representación simbólica del nuevo orden propuesto: el héroe.

Carlos Monsiváis reflexiona en el artículo «*Pero, ¿hubo alguna vez once mil héroes?*», incluido en su libro *Aires de familia* (2000: 79-113), sobre la importancia de los héroes en la formación de las sociedades americanas. Estos «seres ejemplares», «espejos de virtudes», son el centro axial de los símbolos y paradigmas de las nuevas naciones. La Historia y los héroes serán los conceptos ineludibles para formar esas comunidades americanas que tienen en el progreso su destino final. Para Monsiváis estos dos elementos son inseparables en la elaboración del imaginario nacional ya que «la Historia absuelve y condena, y la gran clave para entenderla y fijarla en la memoria colectiva es el heroísmo, medio masivo de difusión de las Repúblicas» (80), y más adelante afirma que «el heroísmo ayuda a estructurar las conciencias nacionales, encauza la lectura de la Historia y, en los distintos niveles sociales, suscita simultáneamente el sentimiento de orgullo y la conciencia de fragilidad» (83). El héroe puede ser, como de hecho lo fue en América en numerosas ocasiones, mártir, y es de esta manera que «la tragedia en la que se sumerge lo humaniza y, al mismo tiempo, lo diviniza. Es como todos porque sufre y muere; es absolutamente único porque sufre y muere por los demás» (82). Partiendo de las palabras de Monsiváis podemos afirmar que el joven unitario de *El matadero* y el personaje romántico Daniel Bello en *Amalia* serían dos ejemplos de figuras literarias cuyo heroísmo es mitificado en su sacrificio en pos de la lucha contra el antihéroe Rosas. Sin embargo, estos personajes, por su propio carácter ficcional y el trazo idealizado de su confección, carecen de la textura histórica de Juan Manuel de Rosas. Asimismo, tampoco Lavalle, Paz o Rivadavia están tratados por Sarmiento con la misma profundidad de análisis con que construye la vida de Facundo Quiroga, auténtico protagonista de su obra. A nuestro modo de ver, lo que de estas obras trasciende es que los héroes herederos de los valientes combatientes de la Independencia, luchadores contra el oscurantismo y la tiranía española representada ahora en Rosas, los sacrificados hombres ejemplares que arriesgan su vida contra el dictador —y que tienen su transposi-

ción literaria trascendente en figuras como el joven unitario o Daniel Bello— son, en realidad, la encarnación literaria de los propios escritores antirrosistas⁵⁵.

Autores como Echeverría, Sarmiento o Mármol, junto con otros escritores de su generación, se configuran como la representación más emblemática del modelo social, cultural y político que proponen para la nueva nación argentina. Representan a una clase social, la burguesa, que quiere recuperar su posición privilegiada frente al sector terrateniente apoyado por Rosas, y para ello necesita hombres que no sean únicamente escritores sino que estén en la primera línea del combate contra la tiranía. El proceso civilizatorio exige que los intelectuales, los escritores, los educadores «sean también hazañosos», convirtiéndose en una figura que va a perdurar en las letras hispanoamericanas: el escritor-estadista, el autor políticamente comprometido o, como afirma Monsiváis: «El Maestro de la Juventud, el pensador y (a su modo) el hombre de acción que, según consenso social, encarna con su esfuerzo y su talento lo mejor de los valores republicanos» (2000: 90-91).

La llegada a Buenos Aires de Esteban Echeverría en 1830, después de cinco años en Europa, suele considerarse una fecha emblemática para determinar la irrupción del Romanticismo en Argentina. El impulso renovador que arribaba protagonizado por el joven poeta coincidió con el primer gobierno rosista. Una figura, la del estanciero bonaerense, que va a influir en la obra del escritor hasta su fallecimiento en 1851, un año antes de la batalla de Caseros. En Buenos Aires Echeverría no tardó en convertirse en mentor intelectual de una serie de jóvenes estudiantes que defendían ideas renovadoras, entre ellos Vicente Fidel López, Félix Frías, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané y Juan María Gutiérrez. Estos mismos jóvenes crearían la Asociación de Estudios Históricos y Sociales en 1832 —disuelta en 1835 por tensiones y conflictos entre los integrantes—, embrión del Salón Literario inaugurado en 1837 y que reunió a algunos de los más importantes escritores e intelectuales de la escena cultural porteña en torno a la Librería Argentina de Marcos Sastre. Las reuniones acogían a escritores de generaciones anteriores y participaban en ellas tanto partidarios del partido federal como unitarios, en un

⁵⁵ En relación a la identificación entre Echeverría y el joven unitario de *El matadero*, Leonor Fleming afirma: «el joven vejado es el mismo héroe desdichado de todos sus poemas; personaje autobiográfico en cierto sentido —el de su autobiografía ideal—, encarna la cara prestigiosa que le hubiera gustado cultivar. [...] El escritor se identifica con el unitario maltratado que ‘revienta’ de orgullo e impotencia; actúa y replica no tanto ‘como lo habría hecho el noble poeta en situación análoga’, según juicio admirativo de J. M. Gutiérrez, sino enfáticamente, como lo exigía el código romántico con el que estaba comprometido» (1995: 75).

clima de conciliación que intentaba sofocar un enfrentamiento que consideraban estéril para los intereses de la nación⁵⁶. Sin embargo, la vida del Salón Literario fue efímera, a partir de 1838 la hostilidad del gobierno de Rosas hacia quienes mostrasen gustos afrancesados derivó en una campaña de terror y represión contra cualquier persona sospechosa de ideas contrarias al régimen. Como respuesta a esta situación, el 23 de junio de 1838 Echeverría funda la Asociación de la Joven Generación Argentina o Asociación de Mayo. En esta ocasión el grupo tiene un carácter clandestino y está formado por hombres plenamente comprometidos con la lucha activa contra el gobierno de Rosas. Comparado con el Salón Literario la Asociación de Mayo ganó en coherencia y una postura ideológica más homogénea. Las tendencias políticas se radicalizaron en un enconado enfrentamiento entre rosistas y antirrosistas al mismo tiempo que la mayor parte de los componentes de la Asociación de Mayo salían hacia el exilio huyendo de la violencia rosista con destino a Santiago de Chile, La Paz o, frecuentemente, Montevideo. No fue diferente la situación en los grupos afines a la Asociación de Mayo en otras ciudades de la Confederación, es el caso de San Juan, del que surgió una figura clave del antirrosismo literario y político, Domingo Faustino Sarmiento, exiliado por segunda vez en Chile a partir de 1840. Por otra parte, un joven escritor como José Mármol, que no había estado directamente relacionado con el Salón Literario o con la Joven Generación Argentina, también tendrá que abandonar Buenos Aires después de permanecer un breve periodo en la cárcel al ser detenido por estar en posesión de periódicos publicados en Montevideo, a partir de ese momento dedicará su obra al combate contra el régimen.

Si esta breve relación del devenir histórico que conforma la denominada generación del 37 como grupo refleja algunos de los aspectos coincidentes que marcarán la obra de todos estos escritores (el exilio, el compromiso con el combate al régimen de Juan Manuel de Rosas, el uso de la escritura como arma contra el tirano y, simultáneamente, como medio de incidir políticamente en la realidad nacional), también evidencia un proceso que tiene como objetivo la configuración de las bases de un estado-nación moderno fundado sobre la hegemonía de la burguesía liberal ilustrada, clase a la que estos escritores pertenecen y representan de manera paradigmática. Es en esta motivación ideológica en la que el diseño y edificación de la nación imaginaria tiene como ejes

⁵⁶ A las reuniones asistían intelectuales y escritores afines al régimen rosista como Vicente López y Planes o Pedro de Ángelis y gran parte de los asistentes al Salón Literario manifestaron elogios al régimen a través de publicaciones como la revista *La Moda*, editada desde noviembre de 1837 hasta abril de 1838, y de la que Alberdi era uno de los máximos responsables.

simbólicos paradigmas que exponen una cierta visión de sí mismos, un país que les devuelva su propia imagen. El concepto de «civilización» defendido por los hombres de la generación del 37 está desarrollado en sus textos con una marcada impronta personal: sitúa a los propios autores como portavoces y modelos heroicos de una nación que tendrá como centro la idea de progreso. David Viñas, en su ensayo *Literatura argentina y realidad política* (1971), explica este proceso en la secuencia «escritor-sacerdote-héroe-líder» que tendrá como base la sacralización de la palabra escrita por parte de los liberales argentinos:

No es casual que la librería de Marcos Sastre sea el «recinto» donde se formulan las «iniciaciones» del grupo: la excepcionalidad inherente al héroe se sacraliza y difunde generacionalmente en su referencia a lo sacerdotal proyectándose sobre el escritor. El Héroe es único, hacedor de la ley, igual a la ley; por lo tanto, el Escritor Heroico necesita enfatizar su individualidad (19).

El camino que el escritor de esta generación recorre desde las primeras reuniones en la Librería Argentina de Marcos Sastre y el posterior exilio hasta alcanzar la centralidad del poder –desplazamiento encarnado en las figuras de Mitre y Sarmiento⁵⁷– tiene como instrumento fundamental la práctica de la escritura. Durante el gobierno rosista la palabra escrita se carga de significación política y la figura del escritor conquista un aura de ser excepcional, transmisor privilegiado de la palabra civilizadora. Como afirma David Viñas, «el libro, idealizado, se hace Biblia y el escritor se propone como *elegido* en reemplazo del sacerdote en una sociedad que se quiere laica» (17). Esta sacralización de la cultura literaria está implícita en la propia propuesta fundacional que representan los conceptos de civilización y barbarie. Vale la pena recordar el fragmento inicial de *Facundo*, en el que Sarmiento recuerda el momento de su exilio:

A fines del año 1840 salía yo de mi patria desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda, bajo las armas de la Patria que en días más alegres había pintado en un sala, escribí con carbón estas palabras: On ne tue point les idées. El gobierno, a quien se comunicó el hecho, mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, «¡Y bien!» dijeron, «¿qué significa esto?» (36).

⁵⁷ Bartolomé Mitre presidió Argentina de 1862 a 1868; le sucedió en el cargo Domingo Faustino Sarmiento, que gobernó el país desde el año 1868 hasta 1874.

Ricardo Piglia (1993) ve en esta escena la condensación y cristalización de la oposición civilización y barbarie, entre «quienes pueden y quienes no pueden leer esta frase» (9). La cultura letrada europea se configura como línea que delimita dos visiones de la realidad nacional. Los escritores liberales románticos –poseedores de este conocimiento y detentadores de la escritura civilizadora– se autoafirman como encarnación de la civilización y máximos representantes del culto a la palabra escrita, el lenguaje civilizado, la razón. Los escritores antirrosistas verán en este medio el arma más eficaz para derrocar a Rosas y ellos, enfatizando la simbología heroica de su figura, se convertirán en los grandes guerreros de la pluma. Sarmiento niega a Rosas la posesión del lenguaje civilizado y de la capacidad de usar la palabra como defensa. Ellos son los únicos detentadores de este poder, pues es de esta capacidad de la que surge su excepcionalidad individualidad:

¡La prensa! ¡La prensa! He aquí, tirano, el enemigo que sofocaste entre nosotros; he aquí el vellocino de oro que tratamos de conquistar; he aquí como la prensa de Francia, Inglaterra, Brasil, Montevideo, Chile, Corrientes, va a turbar tu sueño en medio del silencio sepulcral de tus víctimas; he aquí que te has visto compelido a robar el don de lenguas para paliar el mal, don que solo fue dado para predicar el bien; ¡he aquí que descienes a justificarte, y que vas por todos los pueblos europeos y americanos mendigando una pluma venal y fratricida, para que por medio de la prensa defienda al que ha encadenado! (46).

En este fragmento de *Facundo* podemos ver con claridad la asociación entre el bien y la lengua escrita y el mal relacionado con su ausencia. La palabra es un don que solo viene de la periferia, del exterior, es decir, de Europa y de la resistencia antirrosista en el exilio. Se niega a Rosas la posesión de la lengua civilizada, que solo puede ser falsamente utilizada al ser robada de sus legítimos dueños: los escritores liberales. Consecuentemente se rechaza la existencia de una literatura afín al régimen –imagen intencionalmente falseada como demuestra, por ejemplo, la prolífica carrera de un escritor como Pedro de Angelis (1784-1859)–, autoproclamándose herederos únicos de la Revolución de Mayo y sustentadores de la lengua civilizadora. Su situación de exiliados «proscritos» no hacía más que confirmar la separación entre el centro bárbaro carente de escritura y la periferia letrada que ellos mismo representaban. Desde la perspectiva distanciada del emigrado, trabajaban por la victoria frente al tirano con el convencimiento de convertirse en importantes actores políticos en la futura misión de civilizar el país y, así, fundarlo.

En este contexto ideológico la prensa adquiere una importancia preponderante, ya que será el vehículo de transmisión a través del cual las ideas civilizadas propugnadas por los autores liberales en el exilio se divulguen por la palabra escrita, llegando a todos aquellos que luchan contra el tirano. Textos que posteriormente fueron publicados en forma de libros aparecieron con anterioridad en la prensa. Un ejemplo paradigmático es *Facundo*, publicado en veinticinco entregas (desde el 2 de mayo hasta el 25 de junio de 1845) en el periódico *El Progreso*; o *Amalia* que también apareció en forma de folletín en el suplemento literario del diario montevideano *La Semana* en 1851⁵⁸. Estos dos casos son suficientemente representativos para resaltar la utilización prácticamente ineludible en la época de diarios y revistas como medio de difusión de textos escritos. El desarrollo de la prensa es uno de los factores decisivos para entender la consolidación de la literatura como elemento determinante en la construcción de un imaginario nacional y, paralelamente, el encumbramiento del escritor como figura política preponderante.

La importancia que Benedict Anderson otorga a este hecho lo lleva a pensar en la lectura diaria de la prensa como «una ceremonia masiva extraordinaria» (1993: 60) que provoca la conciencia de una comunidad anónima de la que el lector forma parte. Siguiendo las reflexiones de Anderson, podemos comprender cómo los impresores y editores de prensa escrita realizaron un papel decisivo al crear un vínculo imaginario entre toda la intelectualidad liberal en el exilio y los lectores de los países de emigración. Era éste un público reducido pero fiel, con el que los autores tenían una comunicación inmediata y directa gracias a los canales periodísticos. De esta manera, el proceso que eleva al escritor romántico liberal al ámbito de lo sacerdotal —como afirma David Viñas— y posteriormente al plano heroico, tiene en la difusión de la prensa escrita un soporte imprescindible. Comenta Anderson que «Hegel observó que los periódicos sirven al hombre moderno como un sustituto de las plegarias matutinas» (1993: 60) y, en efecto, la lectura de la prensa diaria es un ritual privado y al mismo tiempo colectivo a través del cual los emigrados antirrosistas debían sentir la pertenencia a una «comunidad» de compatriotas que imaginaban, desde su posición «excéntrica» a la patria, una nación cuyos perfiles eran delineados, página tras página, por el «escritor-sacerdote-héroe-líder».

⁵⁸ Es importante tener en cuenta que estas circunstancias condicionan lógicamente el proceso creativo de ambas obras. En torno a este asunto véase el estudio de Elizabeth Garrels, «El *Facundo* como folletín» (1989).

La confrontación antihéroe/dictador/barbarie y héroe/escritor/civilización se configura, por tanto, como el eje vertebrador de las obras estudiadas. Las dos fuerzas en conflicto están estructuradas en torno a componentes simbólicos y míticos que conciernen a la entera comunidad y su futuro como nación, lo que hace que estas obras tengan claros rasgos emparentados con las narraciones épicas, condicionando su trascendencia y significación. Mercedes Fernández Durán (2008) subraya esta filiación con la epopeya como rasgo característico del futuro subgénero de la novela del dictador:

Desde distintos parámetros, estas novelas –y buena parte de la novelística latinoamericana– contiene elementos de la epopeya y de la tragedia: sus problemáticas conciernen el origen, la historia y la experiencia política y social de naciones en evolución, no del individuo; sus héroes o antihéroes pertenecen simultáneamente a la historia y al mito; su preocupación no es el destino individual del héroe-antihéroe, sino el destino de la comunidad que este articula (166).

Los escritores de la generación del 37 consiguen crear figuras que –como comenta Fernández Durán– son parte de la Historia y del mito al convertirlas en ejemplos paradigmáticos de una idea de la nación. Civilización y barbarie se encarnan en personajes históricos que son al mismo tiempo imágenes simbólicas cargadas ideológicamente. Estos autores comprendieron que «cuanto más sincréticos o abstractos sean estos referentes, mayor será el poder y la referencia de la figura en el imaginario colectivo» (336). De esta manera, Rosas y Facundo Quiroga son Historia y al mismo tiempo son una idea que trasciende la propia Historia: son barbarie a un nivel simbólico, ejemplos paradigmáticos de una etapa de la historia que, desde la perspectiva de los escritores de la generación del 37, debe ser superada.

3.3. Entre el panfleto y la novela.

Todo lo apuntado hasta el momento lleva a una interpretación de las obras de los autores antirrosistas en la que los aspectos más panfletarios, la actitud maniquea frente a la realidad y un marcado proselitismo ideológico condicionan su formulación literaria. En este sentido es interesante observar cómo, en mayor o menor medida, el punto de vista del narrador omnisciente se identifica claramente con el autor. Este no recurre a ningún tipo de distanciamiento frente a lo narrado sino que, muy por el contrario, impregna el texto de opiniones, comentarios y reflexiones en las que su propio punto de

vista dirige y condiciona la interpretación del lector. Explica con claridad este hecho Carlos Pacheco (1987):

El autor interviene, «se entromete», a través del narrador omnisciente o de alguno de los personajes, comentando las incidencias de la acción, explicando la actitud de un personaje o el sentido de una decisión; estableciendo, en definitiva, de forma clara, explícita y proselitista, su propio punto de vista ideológico y su proyecto político. No solo predomina el «contar» sobre el «mostrar», sino que lo contado se comenta hasta borrar cualquier duda acerca de su significación (56).

Este intervencionismo constante del autor está presente en las tres obras, aunque tal vez sea en *Amalia*, por encuadrarse dentro del género novelístico y presuponerle por tanto una preponderancia en el «mostrar» sobre el «contar», donde este aspecto se percibe como un obstáculo mayor para la coherencia narrativa de la obra, disminuyendo su eficacia novelesca en favor de lo ideológico. A esto debemos unir la acumulación de denso material histórico, alegatos políticos y acopio documental que frenan el ritmo narrativo y que influyen de forma negativa en la acción novelesca⁵⁹. El narrador omnisciente de *Amalia* es una voz que dirige al lector por un camino predeterminado para evitar cualquier confusión sobre el sentido en que debe ser interpretado el texto, un narrador «que interrumpe a su gusto la acción para exponer la situación histórica o analizar los males de la patria y que valora la calidad y los hechos de los personajes y reflexiona sobre su alcance hasta hacer de *Amalia* una verdadera novela-ensayo» (Fernández Rodríguez, 2010: 51-52). Las continuas digresiones y la abundante aparición de documentos sitúan la obra de José Mármol en una encrucijada genérica entre el ensayo, el análisis histórico de una época y la novela. Lo estrictamente novelístico se ve condicionado por la intromisión de la voz omnipresente del narrador-autor, auténtico protagonista de la obra en detrimento de los seres que crea, personajes cuya voz es solapada e instrumentalizada por la de su creador.

Aún más interesante es el caso de *Facundo*, cuya ambigüedad genérica aproxima la obra a lo ensayístico, provocando así que la voz del autor aparezca de forma más coherente y eficaz dentro del discurso. Sin embargo, si *Amalia* es una novela que tiende a ser una «novela-ensayo», *Facundo* es, por su parte, un ensayo que permite una lectura

⁵⁹ Varela Jácome (1982) expresa una similar opinión sobre el efecto que produce en *Amalia* la inclusión constante de estos elementos ajenos a la acción novelesca: «La densa materia histórica, el acopio documental, actúan como ganga literaria antinovelística; nutren el universo creado, pero también frenan el ritmo narrativo, alteran las tensiones de la fabulación; son, con frecuencia, elementos retardativos que obstaculizan, que influyen negativamente, en la dinámica de la acción» (9).

novelística en la que el narrador omnisciente posee un control absoluto sobre el objeto narrado. La preferencia de Sarmiento por la biografía y la autobiografía refleja su fascinación, de clara influencia hegeliana, por el individuo de talla heroica como actor principal del devenir histórico y reflejo de un espíritu universal. Su visión de la Historia como proceso evolutivo en pos del progreso suscribe la célebre frase de Carlyle: «la Historia es la biografía de los grandes hombres». A lo largo de su extensa obra, Sarmiento construye un programa en el que la escritura tenga un espacio en el territorio del poder político y, de esa manera, el escritor pueda entrar a formar parte de este grupo de seres excepcionales que son decisivos en la evolución histórica de un pueblo. El autor sanjuanino se considera un ejemplo y no duda en situarse a sí mismo como tal en sus escritos. La construcción de sí mismo como figura pública y la de la nación van a ser dos acciones paralelas en Sarmiento, las dos realizadas a partir del acto de la escritura y que, a nuestro entender, tienen su formulación más conseguida en *Facundo*. A este respecto son esclarecedoras las palabras de Beatriz Sarlo (2007):

En esta construcción imaginaria de la república futura, Sarmiento se coloca como representante de tres tiempos: del pasado, por su genealogía, del presente por su poder de intervención, del futuro por su capacidad de convertir los discursos en prácticas: así como ha sabido leer un país, podrá alterar su simbología y liquidar consecuentemente esa oscura base de resistencia, fundada en el pasado pero que todavía decide, bajo la forma de Rosas y la montonera, las relaciones presentes (17).

Sarmiento es el paradigma de «héroe cultural» que cree que sin cultura es imposible la patria. En el contexto épico que caracteriza *Facundo* el autor es el héroe, y su destino, que representa la escritura y por tanto la cultura civilizadora, está indivisiblemente unido al de la nación. Su voz está presente en cada línea de su obra, porque es él el hombre representativo de la civilización, el autodidacta conocedor de la auténtica cultura –la europea– y el espejo en el que se puede ver reflejada la Argentina futura. El narrador omnisciente que lee, selecciona, organiza, narra e interpreta la Historia aparece de cuerpo entero de manera deliberada, con la textura de la palabra como forma que lo constituye y lo simboliza, y colocando su vida y su pensamiento frente a la biografía de los representantes de la barbarie.

Refiriéndose a este asunto, Roberto González Echevarría apunta una interpretación en el cuarto capítulo de su ensayo de 1985 *La voz de los maestros* (2001) titulado «La dictadura de la retórica/la retórica de la dictadura». En la propuesta elaborada por González Echevarría –que él mismo reconoce ser «más teórica que exhaustiva» (111)–

se da una importancia decisiva a la publicación de *Facundo* en la constitución del subgénero de la novela del dictador, destacando la importancia de la figura del «autor» en las novelas. González Echevarría parte de un paralelismo teórico que relaciona al «autor» con el dictador: «el autor es a su mundo ficticio lo que el dictador al país que rige» (114), y analiza la obra desde la consciencia que tiene Sarmiento de esta analogía. Para González Echevarría la importancia a partir del siglo XVIII de la figura del individuo poderoso y heroico capaz de transformar la historia a través de sus actos —reflejada en toda la filosofía decimonónica desde Hegel a Nietzsche— atrae al artista al mismo tiempo que lo lleva a desear ese poder y, consecuentemente, a intentar encarnarlo en el acto de creación de su propia obra. Si Sarmiento ve al caudillo como una figura providencial que anuncia la victoria de las fuerzas del progreso, será el escritor, a través de su poder ilimitado sobre el texto, el que «ha reemplazado a Dios» y se imagina a sí mismo como el individuo excepcional capaz de crear y ocupar nuevas regiones de la imaginación: la novela concebida como la proyección de un poderoso «yo», el autor. Es en la dialéctica dictador-autor existente en *Facundo* donde González Echevarría considera que se sitúa el definitivo comienzo de la novela del dictador. En la opinión del investigador cubano las novelas del dictador de los años setenta escritas por García Márquez, Carpentier y Roa Bastos tienen como eje central una problemática que se define en «una deconstrucción de la relación entre Sarmiento y el dictador» (131) y que reflejará la transformación del «autor-dictador» en «secretario-escritor». Lo que González Echevarría llama «mito de la autoridad», referido a «una ilusoria época pasada cuando las totalidades eran posibles, cuando el discurso abarcaba la totalidad del ser —cuando el yo y el otro estaban fundidos en un momento extático de mixtificación—» (122) se repetirá, en su opinión, en las novelas del dictador que van de la publicación de *Amalia* a *El Señor Presidente*, y será deconstruido en las novelas más paradigmáticas de los años setenta «a menudo volviendo a la mitología original de la escritura que ya aparece en el *Facundo*» (122).

A este respecto, coincidimos con la investigadora Mercedes Fernández Durán (2008) en no percibir en las novelas de dictador de Asturias, García Márquez o Carpentier el retorno a «una mitología original de la escritura» como «un deseo de sus autores de volver a una ilusoria totalidad autor-personaje» sustentado en el «mito de autoridad» propuesto por González Echevarría, y sí, como la autora defiende, en «el mito del poder», de raíces más profundas:

Además de estar escritas desde –o a través de– lo histórico-mítico original y, en cierto sentido, atemporal, todas estas novelas trabajan *sobre* el mito. Sin embargo, más que el mito de la «autoridad», como postula González Echeverría, la preocupación central en todas ellas es el poder, un mito cuyas raíces se remontan a los orígenes mismos del hombre como ente social, y que trasciende las barreras geográficas o culturales (Fernández Durán, 2008: 246).

Por otra parte, la interpretación de González Echeverría sobre la presencia constante de Sarmiento en el texto y su relación con el caudillo nos da pie para retomar el análisis que hasta ahora hemos estado realizando de las obras de los autores antirrosistas argentinos: si, como hemos intentado explicar, la figura del dictador es el antihéroe en el que están condensadas de manera sincrética todas las características de la barbarie y, al mismo tiempo, es el mito referencial negativo que –a través de una estructura especular basada en la antítesis de elementos– configura y potencia la imagen de la civilización, entonces la característica que con más nitidez define al dictador –su poder absoluto sobre la realidad que domina– debería tener su correspondencia invertida en la figura del héroe, o sea, el escritor. De esta manera, la célebre frase de Sarmiento «yo soy Facundo» apunta a una interpretación de la obra como epopeya de la clase liberal burguesa representada en la figura heroica del escritor que hemos venido desarrollando en el presente capítulo. González Echeverría afirma que «Sarmiento comprende que el poder de su propia conciencia en el libro, la energía que le permite interpretar la historia para escribirla, es análogo al poder de su propia criatura, Facundo Quiroga, sobre la realidad política de su región» (117), sin embargo, este poder absoluto no es idéntico sino que, siguiendo el mismo esquema que estructura la obra, está estrechamente relacionado con los conceptos antinómicos de civilización y barbarie.

El poder de Facundo Quiroga está basado en el sometimiento del espíritu a la materia: la violencia, los instintos, el terror, la fuerza, y su dominio existen en una práctica política concreta a través de la tiranía ejercida por su «heredero» Rosas en el momento de la publicación del libro. Por otro lado, situado frente a él, está Sarmiento autor-narrador, creador y dominador absoluto de su mundo literario, que selecciona, organiza, narra, comenta e interpreta la historia dando a la realidad histórica la impronta de su propia personalidad. Su territorio no es el país dominado por la tiranía rosista, el de la práctica política contemporánea que intenta cambiar, sino el espacio de la imaginación: Sarmiento es el constructor de un país que todavía no existe, es la nación imaginada que está fundando a través de la escritura civilizadora, su poder es el sometimiento de la materia histórica bárbara al espíritu de la civilización. El héroe-escritor, a través de la

forma de narrador omnisciente, es un dictador invertido cuya imagen complementa y dirige las dicotomías ya existentes en la obra. Son dos individualidades en cuyo enfrentamiento converge un libro y, al mismo tiempo, el destino de la nación: materia/imaginación, nación presente/nación futura, orden de lo real/orden de lo narrado, discurso rosista/discurso liberal, dictador terrateniente bárbaro/escritor burgués civilizado.

El análisis que hemos realizado hasta el momento profundiza en la importancia referencial del régimen dictatorial y el dictador –su paradigma mítico– como generadores de una destacada narrativa producida por varios escritores antirrosistas. La literatura argentina –y por su importancia inaugural la hispanoamericana en general– nace impregnada de política y ligada a un compromiso con la realidad social. La escritura es reconocida como un instrumento ideológico capaz de tener un peso específico en la praxis política, contribuyendo así a configurar la imagen de la nación y a combatir de manera efectiva un régimen dictatorial. La novela del dictador va a nacer en la continuidad del combate del escritor y la escritura contra el dictador y la dictadura, y es en este conflicto donde encontramos las raíces precursoras del subgénero en sus rasgos esenciales. *El matadero*, *Facundo* y *Amalia* son tres obras que, partiendo de la escritura literaria, conforman una red de símbolos, mitos, narrativas y discursos que conforman un «artefacto cultural» con un claro carácter fundacional. Por otra parte, este mismo apego a la situación política inmediata condiciona esta narrativa al otorgarle un carácter instrumental marcado por el proselitismo ideológico y una marcada actitud maniquea que reduce la mirada sobre la realidad a una perspectiva excesivamente controlada por el autor. Esto ha llevado a una parte de la crítica a analizar estos factores como condicionantes importantes a la hora de valorarlas estéticamente, incluso aproximándolas al ámbito del panfleto literario⁶⁰. Llegados a este punto debemos preguntarnos si en estas obras lo panfletario es una finalidad excluyente que las explica por sí mismas. Noé Jitrik (1983) nos ofrece una pertinente opinión sobre este asunto:

La diferencia entre una obra literaria que contiene momentos o motivaciones panfletarias y un panfleto consiste, creo, en que este se reduce a su finalidad propia y limitada, y consume en su beneficio toda la posibilidad de riqueza, diversificación, discrepancia y novedad, mientras que aquella es abierta y carece además de finalidad tan determinada (12-13).

⁶⁰ Ángel Rama (1982a), Julio Calviño (1985) o Carlos Pacheco (1987), entre otros.

Estamos de acuerdo con el profesor argentino en que, incluso con unas motivaciones cercanas al panfleto como es el caso de las obras que estamos analizando, el impulso decidido que supone este tipo de discurso «no llega a sepultar las restantes connotaciones». Podemos afirmar por tanto que estas obras sí tienen en cierta medida un carácter militante, pero no se limitan a esta finalidad sino que superan los estrechos límites de lo panfletario, convirtiéndolo apenas en uno de los múltiples enfoques desde los que pueden ser leídas e interpretadas. En nuestra opinión, hay un aspecto especialmente relevante para entender la superación del puro proselitismo ideológico y que, simultáneamente, las convierten en referencias ineludibles para comprender el posterior desarrollo de la novela del dictador: el aprovechamiento estético de la figura del dictador. A continuación vamos a referirnos a este aspecto fundamental a través del análisis de *Amalia*.

José Mármol sitúa la acción de *Amalia* en uno de los periodos más difíciles para la continuidad del gobierno de Juan Manuel de Rosas: entre el 4 de mayo y el 5 de octubre de 1840. Este año el tirano tuvo que enfrentar varias amenazas: el avance hasta la misma provincia de Buenos Aires del llamado Ejército Libertador dirigido por el general Juan Lavalle; el enfrentamiento con Uruguay; el bloqueo que desde 1838 Francia mantenía en el puerto de Buenos Aires y todo el litoral argentino; y la coalición de varios estados (Tucumán, Salta, Jujuy, La Rioja y Catamarca, llamada Liga del Norte) que, bajo el mando militar de Gregorio Aráoz de Lamadrid, amenazaba al gobierno porteño. Este momento crítico para el tirano tendrá como consecuencia directa la acentuación durante estos meses de la represión del gobierno contra cualquier ciudadano sospechoso de no apoyar al régimen. La atmósfera de miedo, persecución y violencia vivida en Buenos Aires en este periodo será el marco elegido por Mármol para su novela. Esta elección cuidadosa es, desde nuestro punto de vista, uno de los ejes vertebradores de la obra. Es un momento de encrucijada en la historia argentina y desde los primeros capítulos de la novela se subraya esta situación: «Era la época de crisis para la dictadura del general Rosas; y de ella debía bajar a su tumba, o levantarse más robusta y sanguinaria que nunca, según fuese el desenlace futuro de los acontecimientos» (112). Por otra parte, el lector de *Amalia* sabe perfectamente cuál es ese desenlace, lo que proporciona un mayor fatalismo dramático a la situación planteada. El autor argentino escogió un tiempo que había vivido intensamente y que, además, tuvo unas consecuencias históricas que marcarían el destino de la nación en los años posteriores.

La especificación de personajes históricos, de lugares y de fechas, junto con la recopilación de documentos de la época señala la voluntad historicista del autor. Su modelo son las novelas históricas de Walter Scott que, como hace Mármol en *Amalia*, ya había ambientado obras como *Waverley* o *Rob Roy* en periodos cercanos a su fecha de publicación. Como explica Teodosio Fernández (2010):

Entre la gama de posibilidades que ofreció la novela histórica del romanticismo, *Amalia* presenta, pues, una de ellas: la recreación de un pasado próximo en el que conviven personajes históricos y ficticios en un plano de igualdad, con la pretensión de ofrecer al lector el testimonio riguroso de una época precisa y cercana (44).

Además, Mármol compartía con la novela histórica romántica «la pretensión de ofrecer lecciones moralizadoras a los lectores del momento, y su voluntad de construir un imaginario nacional» (44). De tal manera que el historicismo de *Amalia* intenta captar el espíritu de una época en su relación con el pasado, a partir de la Independencia, y con el presente, la permanencia en el poder de Rosas en el momento que comenzó a publicarse como folletín en *La Semana* en 1851. La elección de ese periodo histórico está por tanto relacionada con el objetivo de derrocar al tirano mostrando una de las épocas más sangrientas y represivas del régimen rosista, describiendo el heroísmo de los ciudadanos antirrosistas ante esa situación y la tragedia que los convierte en mártires y símbolos del destino de la nación. La atmósfera de terror y de enfrentamiento total entre rosistas y antirrosistas es inherente al periodo escogido, y por tanto perfecta para desarrollar una estructura novelesca basada en la extrema polarización entre civilización y barbarie. En *Amalia* no hay ambigüedad entre los dos términos: ni el mensaje que quiere trasladar Mármol al lector ni el contexto histórico en el que se desarrolla la acción lo permiten.

Por otra parte, la elección de este marco histórico para su novela permite a Mármol crear una atmósfera que se convierte en el auténtico motor de la narración. El clima de terror en el que actúan los personajes principales los convierte en héroes al rebelarse ante el miedo que produce el peligro constante de la violencia rosista, enfermedad que sume a la sociedad en la desconfianza:

El terror, esa terrible enfermedad que postra el espíritu y embrutece la inteligencia; la más terrible de todas, porque no es la obra de Dios sino de los hombres, según la expresión de Víctor Hugo, empezaba a introducir su influencia magnética en las familias. Los padres temblaban por los hijos. Los amigos desconfiaban de los amigos, y la conciencia individual, censurando las palabras y las acciones de cada uno, inquietaba el espíritu, llenaba de desconfianza el ánimo de todos (12).

La ciudad de Buenos Aires es un territorio hostil para los héroes de la novela, los representantes de la civilización: Eduardo Belgrano, Amalia Sáenz de Olavarrieta y Daniel Bello, y, por supuesto, el peor de los escenarios para el amor de los dos primeros. Y esto es así porque se encuentran en el interior de un espacio enteramente dominado por el enemigo, Juan Manuel de Rosas, auténtico catalizador del que emerge el marco de violencia y terror que da a la narración su mayor logro estético y el que es, a nuestro parecer, su hallazgo más importante para el posterior desarrollo del subgénero: el retrato novelesco y artísticamente elaborado de un ambiente dictatorial.

El comienzo de la novela ya nos da las claves de cómo va a estar configurado literariamente este mundo. En la oscuridad de la noche seis hombres escapan del terror rumbo al destierro, el miedo los atenaza porque saben que el dictador vigila omnipresente: «Pero dejemos esto porque en Buenos Aires el aire oye, la luz ve, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad» (67). La ciudad se descubre «informe, oscura, inmensa» (68) y, de repente, llega la traición de la persona contratada para conseguir el transporte, Juan Merlo «hombre del vulgo; de ese vulgo de Buenos Aires que se hermana con la gente civilizada por el vestido, con el gaucho por su antipatía a la civilización, y con el pampa por sus hábitos holgazanas» (69); y a partir de ese momento surge la violencia de la Mazorca retratada con un impactante realismo:

Los infelices se revuelcan, forcejean, gritan; llevan sus manos hechas pedazos ya a su garganta para defenderla... ¡Todo en vano!... El cuchillo mutila las manos, los dedos caen, el cuello es abierto a grandes tajos; y en los borbollones de la sangre se escapa el alma de las víctimas a pedir a Dios la justicia debida a su martirio (71).

La habilidad de Mármol como novelista se puede observar en la capacidad que posee para conseguir, en estas pocas páginas que dan inicio al libro, trazar los rasgos literarios fundamentales del verdadero protagonista de su relato: el terror dictatorial. La noche, la oscuridad, las tinieblas como símbolo de la irracionalidad acompañarán siempre las acciones violentas de los esbirros del dictador; la omnipresencia casi sobrenatural que los seis unitarios atribuyen a Rosas y que le permite mantener el clima de terror de manera constante; el personaje de Juan Merlo simbolizando el apoyo servil del vulgo al tirano –gauchos e indios ya están relacionados desde el comienzo como servidores de Rosas y como representantes de la barbarie–, la masa bárbara que amplifica el poder del

dictador haciéndolo ubicuo; la presencia de la mentira, la traición y el odio como valores negativos que sustentan el mundo representado; y finalmente, la violencia retratada detalladamente en torno a la sangre, elemento fuertemente ligado a la figura de Rosas y su círculo.

El lector se ve sumergido en un mundo reconocible para quien haya vivido esa realidad dictatorial pero transformado literariamente de tal manera que el Buenos Aires de 1840 se convierte en un lugar totalmente dominado por un poder demoníaco y maligno. La ciudad «informe, oscura e inmensa» a la que se refiere el texto está mitificada sobre una dimensión infernal y siniestra, toda su extensión es un escenario de pesadilla y terror en el que la violencia puede aparecer de entre las sombras en cualquier momento. No es casual que, como analiza Doris Sommer (2004: 108-110), después de salvar a Eduardo del ataque de los mazorqueros en este primer capítulo, Andrés Bello tenga que ocultarlo en la periferia de la ciudad, en casa de Amalia, para poder sentirse mínimamente a salvo. El poder de Rosas domina el centro de la sociedad urbana y los rebeldes deben alejarse hacia lo periférico para intentar escapar de su dominio.

Aunque Juan Manuel de Rosas no es el protagonista de la narración, ya que sus apariciones dentro de la trama son esporádicas y por tanto no podemos catalogarlo como personaje principal, sí lo es desde un punto de vista estructural y semántico pues, como hemos analizado, él es el auténtico centro de todas las tensiones narrativas que sostienen literaria e ideológicamente la novela. Rosas aparece ante el lector como una fatalidad histórica, la encarnación del mal absoluto y el responsable último de la enajenación comunitaria. Su figura estará en todo momento asociada a la sangre, a lo satánico, lo maléfico y al desprecio absoluto por el ser humano. El dictador posee la textura temporal que le da el marco histórico en el que se desenvuelve y actúa, y al mismo tiempo es la encarnación transhistórica del mal gracias a una elaboración estética sustentada en figuras y símbolos de filiación romántica.

Encontramos un claro ejemplo de esta doble naturaleza del tirano en el capítulo III de la quinta parte de la obra, titulado «Un vaso de sangre». Este capítulo se compone en su mayor parte de la lectura ante el dictador de las llamadas *Clasificaciones*, documentos históricos en los que estaban redactadas informaciones sobre la ideología política de ciudadanos potencialmente peligrosos para el gobierno de Rosas, evidenciando la existencia de un sistema organizado de espionaje que alcanzaba todos los círculos de la sociedad dominada. Mármol tuvo acceso a esta documentación con posterioridad a la batalla de Caseros y fue incluida en la novela dentro de la edición de 1855, con una fi-

delidad que no deja dudas sobre la finalidad testimonial que perseguía. El propio Mármol incluye en la novela una nota a pie de página en el que explica la condición de «documentos inéditos» de las *Clasificaciones*. El autor resalta a su vez el alto número de ciudadanos investigados por la red de espionaje rosista, clasificados todos ellos por su color político, es decir, por su mayor o menor adhesión a Rosas: «nueve mil cuatrocientos cuarenta y dos individuos»; y finaliza la nota exponiendo el propósito de su inclusión en la obra: «insertamos en el resto de la obra que se conservaba inédito una pequeñísima parte de ellos, para que se vea el orden y la prolijidad de esas tablas» (678-679). Es indiscutible el deseo del autor de retratar una época concreta, dando además veracidad histórica a su narración ficcional a través de datos y documentos que introduce en el texto incluso a riesgo de obstruir el normal desarrollo de la acción y torpedear la unidad artística de la novela, que es lo que en última instancia sucede. *Amalia* se revela así como una incisiva acta de acusación contra el gobierno de Rosas en la que se recopilan pruebas documentales que articulan y dan consistencia a la denuncia. «El orden y la prolijidad de las tablas» son ante todo un indicio irrefutable de la minuciosidad con la que el aparato de terror rosista identificaba y perseguía a los ciudadanos en función de su ideología. José Mármol asume de esta manera la función de fiscal en un juicio ante el cual el lector no puede tener dudas sobre el veredicto que debe ser dictaminado: la culpabilidad de Rosas supone la condenación histórica de la barbarie y, consecuentemente, la defensa de su contrario, la civilización⁶¹.

Es pertinente advertir a este respecto hasta qué punto el contexto histórico-político en el que se escribe *Amalia* condiciona radicalmente la creación de la novela. Mármol decide hasta en dos ocasiones suspender el desarrollo del folletín que estaba siendo publicado por entregas desde 1851 en el suplemento de *La Semana*: en primer lugar tras la batalla de Caseros en 1852 y, posteriormente, ya en el nuevo periódico *El Paraná*, confirmando su decisión de posponer la conclusión de la novela, esta vez en

⁶¹ Proceso similar se da en la presentación de los personajes. David Viñas compara las descripciones con las que Mármol nos presenta a Rosas y a Florencia Dupasquier para ejemplificar los procedimientos con los que el autor consigue dar una visión transcendente del personaje antirrosista y, en contraste, una imagen aséptica y concreta del dictador. De esta manera, el lector descubre en Florencia una proyección idealizada en la que cada aspecto descrito remite a un «elemento arquetípico, ideal y deseable», mientras que en el caso del dictador la falta de valoraciones sobre su imagen convida al lector a hacer un juicio que, inevitablemente, tiene un contrapunto constante en los personajes caracterizados positivamente. Es así como el dedo acusador de Mármol aparece permitiendo una aparente libertad de juicio en el lector: «Los ademanes de Mármol participan del escrupuloso y compulsivo didactismo de un fiscal. Con ese ritmo nos inserta en su propia situación —Rosas está ahí—, nos equipara a su problema y nos compromete en tanto somos nosotros quienes debemos optar frente a esa suma inerte de datos» (Viñas, 1971: 89).

función de la voluntad de reconciliación nacional que en esos años protagonizaba la escena política. Esta renuncia será apenas temporal y la obra definitiva será publicada en ocho tomos en la Imprenta Americana de Buenos Aires en 1855, pero la anécdota refleja la imbricación entre objetivos políticos y objetivos literarios existente en la novela y cómo los primeros se superpusieron a los segundos de manera evidente.

El testimonio documental que supone la inclusión fidedigna de las *Clasificaciones* es coherente con el valor histórico que el autor procura en su narración. La lucha contra el tirano ya no tenía fundamentos a partir de 1852 por lo que el objetivo testimonial pasaba a un primer plano en el texto publicado en 1855. Mármol hace de su obra una interpretación —parcial y maniquea— del pasado reciente a favor del proyecto nacional, presente y futuro, representado por la burguesía liberal letrada. Consecuentemente, supedita la ficción a una determinada función como herramienta política. El autor argentino convierte a los protagonistas de su novela, valientes combatientes del régimen rosista y representantes de una burguesía liberal aristocrática y europeizante, en herederos directos de la independencia —basta pensar en la ilustre ascendencia de la pareja formada por Amalia Sáenz de Olavarrieta y Eduardo Belgrano⁶²—, y al régimen rosista en la anomalía histórica que hizo retornar el país a la ignorancia, el individualismo y la barbarie propias del periodo colonial. El trágico final de los personajes los transforma en mártires de la lucha antirrosista, símbolos que entran a formar parte del artefacto cultural que conforma la nación imaginada por Mármol. La novela se postula así como la reconstrucción novelesca de una época, con un sentido histórico subordinado a un fin político que no esconde su carácter didáctico y moralizante. Incluso «la ficción calculada» —expuesta por el propio Mármol en una nota explicativa que precede a la novela— por la que el autor «supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquéllos» (61) se justifica en una conciencia de testimonio perdurable dirigido a lectores futuros. Recordemos sus palabras:

El autor ha creído que tal sistema convenía tanto a la mejor claridad de la narración, cuanto al porvenir de la obra, destinada a ser leído, como todo lo que se escribe, bueno

⁶² En las primeras páginas de la novela Mármol se preocupa por hacer explícita la insigne estirpe de los protagonistas y su valor representativo de la propia patria. En el capítulo II de la primera parte, «La primera curación», la petición que Bello hace al viejo soldado Pedro en casa de Amalia está repleta de detalles sobre el servicio a la lucha por la independencia del coronel Sáenz, padre de Amalia y tío de Bello; asimismo se compara a Belgrano, padre de Eduardo, con San Martín y Bolívar. Eduardo, ante las palabras de fidelidad de Pedro le responde: «Yo sé que tiene un corazón honrado, que es valiente, y, sobre todo, que es patriota» (88). Defender a los hijos de Sáenz y Belgrano es, por tanto, defender la patria.

o malo, relativo a la época dramática de la dictadura argentina, por las generaciones venideras; con quienes entonces se armonizará perfectamente el sistema aquí adoptado, de describir bajo una forma retrospectiva personajes que viven en la actualidad (61).

Pensar en el «porvenir de la obra», en su significado como testimonio y el sentido histórico que proyectarán sobre él las generaciones futuras lleva a Mármol a decidirse por esta determinada fórmula de la novela histórica, convirtiendo la historia reciente en un simulado pasado distante. Historia y proyecto venidero se integran en una misma imagen de la nación que tiene su eje en el contexto político presente. De esta manera las circunstancias políticas del autor impregnan ideológicamente una visión anacrónica del pasado como explicación de la actualidad, una interpretación de los hechos históricos en función del presente y su relación con un deseable futuro⁶³. En esa posteridad la novela será reflejo coherente del rosismo como imagen invertida de la sociedad anhelada. La consecuencia de esta perspectiva es que la representación literaria de la realidad histórica dictatorial subordina todos sus ingredientes a unos planteamientos políticos sustentados en términos bipolares (rosismo/antirrosismo y, correlativamente, barbarie/civilización), sacrificando así la autonomía estética a una finalidad ideológica que quiere legitimar el mundo ficcional como representación fidedigna de una época crucial de la historia patria.

Por otra parte, en los párrafos finales de este mismo capítulo de *Amalia*, «El vaso de sangre», Mármol introduce una perspectiva simbólica de Rosas en la visión epifánica que se produce ante los mismos secretarios que leen las *Clasificaciones* al tirano:

La puerta vidriera del rancho daba al oriente, y los vidrios estaban cubiertos por cortinas de coco punzó. El sol estaba levantándose entre su radiante pabellón de grana; y sus rayos quebrándose en los vidrios de la puerta y su luz tomando el color de las cortinas, venía a reflejar con él en el agua del vaso un color de sangre y fuego.

Este fenómeno de óptica llevo el terror a la imaginación de los secretarios, que, herida por la idea que acababan de comprender en Rosas al mandar las clasificaciones de su

⁶³ En realidad, la perspectiva histórica del pasado reciente que supone la «ficción calculada» de Mármol no ayuda a lograr un distanciamiento «objetivo» respecto a los hechos narrados sino que favorece la visión sesgada por el prisma ideológico del escritor. Georg Lukács (1966) advirtió este rasgo de la novela histórica del siglo XIX al compararla con la novela realista posterior: «La peculiaridad de la novela histórica durante este periodo se puede expresar en el sentido de que es mucho más difícil corregir las intenciones falsas de los escritores por parte de la vida misma en la novela histórica que en la novela que trata del presente, es decir, que es mucho más difícil —si es que es posible— corregir en la novela histórica las teorías falsas, los prejuicios literarios, etc., de los escritores, por la riqueza del material vivo procedente de la temática contemporánea. Aquello que Engels llamó en Balzac la «victoria del realismo», la victoria del honrado y completo reflejo de los verdaderos hechos de la vida y de sus nexos sobre los prejuicios sociales, políticos o individuales del escritor, se produce con mucha mayor dificultad en la novela histórica reciente que en la coetánea novela de sociedad» (299).

hermana política, les hizo creer que el agua se había convertido en sangre, y súbitamente se pararon pálidos como la muerte.

La óptica y su imaginación, sin embargo, se habían combinado para representar, bajo el prisma de una ilusión, la verdad terrible de ese momento. Sí, porque en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre: concertaba en su mente, y disponía los primeros pasos de las degollaciones que debían bien pronto bañar en sangre la infeliz Buenos Aires (690).

Gracias al efecto de la luz sobre las cortinas color «coco punzó» del cuarto en el que se encuentra Rosas obtenemos una imagen reveladora de su naturaleza sangrienta: «en ese momento bebía sangre, sudaba sangre y respiraba sangre»; incluso el vaso de agua del mandatario se convierte en sangre en pos de la conjunción entre efecto óptico (estético) e imaginación. Una epifanía que revela la naturaleza maligna del Restaurador de las Leyes, su monstruosidad y vampirismo, en definitiva, su lado perverso manifestado en formas de representación transhistóricas asociadas a una condición demoníaca. De esta forma, la capacidad de Mármol para construir una atmósfera de terror sustentada en el combate entre las fuerzas del bien y del mal proporciona a la novela una simbología de raíces románticas que supone un aprovechamiento estético de la figura dictatorial sumamente interesante en las relaciones que establece entre ficción y el referente histórico-político. Aun así, en nuestra opinión la monstruosidad con la que Mármol expone ante el lector la maldad de Rosas (y de los elementos que integran su régimen de terror) no es tanto una indagación estética de la esencia ontológica del dictador como una representación marcada por un pronunciado carácter didáctico que continúa la misma lógica que condiciona y articula la relación con el hecho histórico ejemplificada en la inclusión en la novela de las *Clasificaciones*, es decir, el fin político. Relacionado con este asunto es importante que nos refiramos al abundantemente citado artículo de William Foster «Amalia como novela gótica» (1977) en el que el crítico interpreta la obra como una novela gótica a partir del «conflicto horroroso entre el bien y el mal primordiales» (224) que preside el texto y para cuya representación Mármol utiliza procedimientos consagrados en la novela romántica europea. En este mismo trabajo Foster afirma que «lo que es de una importancia fundamental es la habilidad del novelista de aprovecharse de las circunstancias históricas, el largo y sangriento reino de terror bajo Rosas, como validación documental de su visión romántica de la lucha entre el Bien y Mal» (225). No coincidimos con la perspectiva que asume este análisis (sintetizada en esta última cita), ya que consideramos que lo que ocurre en Amalia es exactamente lo contrario, es decir, que Mármol se aprovecha de una estética romántica (y gótica) que

recoge el conflicto universal y atemporal entre bien y mal para validar una determinada interpretación de la historia.

De esta manera, la atmósfera tenebrosa y diabólica que envuelve la figura de Rosas y sus colaboradores —especialmente María Josefa Ezcurra, Ciriaco Cuitiño y los hombres de la Mazorca— tiene como principal objetivo enfatizar la polaridad valorativa entre civilización y barbarie imperante en la novela. En numerosos capítulos subyace de la descripción de personajes y acciones un maniqueísmo político que se refuerza por la condición monstruosa que ostentan los representantes de la facción rosista, con su líder como personificación del odio y la crueldad en estado puro. Esta representación deformada y demoniaca tiene su reverso perfecto en la condición sublimada de los personajes antirrosistas, encarnaciones de los valores de la civilización y representados con cualidades que denotan armonía, belleza y orden natural. De esta forma, la concepción romántica impregna la novela en sus dos fuerzas en conflicto, adoptando las modalidades de sublimación idealizada en la ficción amorosa de los personajes unitarios y de monstruoso instinto de muerte en el ámbito rosista. Sublime/grotesco y amor/muerte se suman así a las constantes cualidades enfrentadas que estructuran la obra. A este respecto nos parece interesante referirnos a una idea expuesta por César Aira con genial perspicacia. El novelista argentino afirma que *Amalia* parece escrita por dos autores: por una parte «el crédulo y afeminado de las descripciones de vestidos, interiores, escenas de amor y conflictos morales de museo de cera», y por otra «el bárbaro humorista del gabinete de Rosas y los mazorqueros», pero con una particularidad, los dos autores escribirían la parte que corresponde al otro «ridiculizándola como parodia»; finalmente Aira enuncia una consideración con la que estamos completamente de acuerdo, al menos al referirnos a *Mármol*: «Civilización y Barbarie serán siempre reversos, nunca anversos» (2012: 29). En efecto, *Mármol* se empeña en distanciar los polos en conflicto en función de un contenido ideológico —la adhesión a Rosas— y para ello extrema la oposición estética entre ambos llevándolos a los límites de lo paródico. Más aún si pensamos en una disposición especular de ambos extremos que reafirman su sentido en función de su contrario: potenciando lo que son en función de lo que no son, justificándose en su adversario más que en sí mismos.

Desde otra perspectiva, María Rosa Lojo (1991) ha estudiado la barbarie en *Amalia* como la degradación de un previo estado de orden natural, es decir, como anti-naturaleza. Para la investigadora argentina el horror representado en la novela no proviene de la naturaleza salvaje y los hombres que la habitan como sucede en Sarmiento,

sino del propio interior de la ciudad, sumergida en un estado de inversión o subversión de las leyes naturales. En *Amalia* estas leyes se identifican con un orden social basado en el establecimiento de unas jerarquías que el gobierno de Rosas ha pervertido, ignorando el «orden» natural de una sociedad en el que las clases subalternas ocupaban el lugar que les correspondía (79 y ss). Esta subversión está apoyada estéticamente en la novela por una serie de imágenes y metáforas que caracterizan al dictador y su entorno de tal manera que, como indica María Rosa Lojo, «Rosas, sin que esto se diga nunca explícitamente, queda vinculado con una suerte de transrealidad daimónica y demoniaca de la que extrae sus poderes» (96). Si bien es cierto que la vitalidad de esta realidad desnaturalizada «fascina y horroriza, seduce por vía negativa y corrosiva» (96) consiguiendo que el lector quede sugestionado por la atmósfera irracional y tenebrosa que caracteriza a la barbarie, por otro lado y a nuestro modo de ver, los efectos conseguidos tienen un objetivo ideológico que procuran el enaltecimiento del bando unitario, sin conseguir penetrar en la verdadera esencia del ser dictatorial; lo animal, lo irracional y lo monstruoso deben ser asimilados por el lector y vinculados instintivamente a una valoración irreductiblemente negativa del régimen rosista.

Rosas está caracterizado en la novela como «demonio de sangre» (143, 282), «Mesías de sangre» (142), «mitad tigre, mitad zorro» (469), auténtico líder apocalíptico de una horda salvaje sedienta de sangre unitaria, individuos que actúan como extensiones de la voluntad demoniaca del líder. Si la Mazorca aparece como la herramienta más eficaz para llevar a cabo los designios sangrientos del tirano, la figura de su cuñada María Josefa Ezcurra se convierte en una prolongación de su espíritu diavólico:

En la hermana política de don Juan Manuel de Rosas estaban refundidas muchas de las malas semillas que la mano del genio enemigo de la humanidad arroja sobre la especie, en medio de las tinieblas de la noche, según la fantasía de Hoffmann [...]. Sin vistas y sin talento, jamás un ser oscuro en la vida del espíritu ha prestado servicios más importantes a un tirano que los que a Rosas la mujer de la que nos ocupamos, por cuanto la importancia de los servicios para Rosas estaban en relación con el mal que podía inferir a sus semejantes; y su cuñada con un tesón, una perseverancia y una actividad inauditas le facilitaba las ocasiones en que saciar su sed abrasadora de hacer el mal (181).

Este «ser oscuro», acuciado por una «sed abrasadora de hacer el mal» es el ejemplo máximo de representación maligna vinculada al régimen rosista⁶⁴, pero solo marca las cualidades de una misma especie. La animalización, por ejemplo, es un rasgo común a todos los acólitos del rosismo: María Josefa es descrita como «hiena federal» (418), Cuitiño es una «bestia feroz en presencia de su domador» (139) y el grupo de los mazorqueros están representados como «lebreles, atados con cadenas de hierro a la voluntad de su amo» (430). Por otra parte, el sector rosista se convierte a los ojos del lector no solo en una manada de fieras irracionales sino también en un veneno social, una anomalía perversa que aterroriza la vida civil a partir de un oscuro placer por el derramamiento de sangre: «Yo andaré pisando sobre su sangre sin la menor repugnancia» (187), afirma la cuñada del Rosas; actitud similar a la del propio Rosas al estrechar la mano de Cuitiño, manchada de sangre unitaria: «como si se deleitase en el contacto de ella, Rosas tuvo estrechada entre la suya, por espacio de algunos segundos, la mano de su federal Cuitinho» (140). De esta manera, la aceptación de la sangre, el deleite ante su contacto, el placer morboso frente a su visión, la búsqueda constante de nuevas víctimas para un auténtico «culto de sangre» (554) se convierten en atributos necesarios para un ritual sacrílego en el que Rosas hace las funciones de líder sacerdotal. Coherentemente, la violencia brutal y sangrienta de los mazorqueros abre y cierra el libro, enmarcando así la representación del régimen rosista como auténtico «reino de sangre» (260).

Estas tres modalidades con las que Rosas y el rosismo están frecuentemente caracterizados en la novela (demonización, animalización y culto sacrílego a la sangre) están ejemplificadas en las acusaciones de Bello al cura federal Gaete, escena que es un momento paradigmático de la subversión sacrílega de los valores cristianos que el rosismo representa en el texto y una crítica directa al apoyo de la Iglesia al régimen:

Usted, mal sacerdote, federal inmundo, hombre canalla: usted al que yo debería ahora mismo pisarlo como *un reptil ponzoñoso* y liberrar de su aspecto a la sociedad de mi país, pero *cuya sangre me repugna derramar*, porque me parece que su olor me infectaría. Os siento temblar, miserable, mientras mañana levantaréis *vuestra cabeza de demonio* para buscar sobre todas las otras la que no podéis ver en este momento... (259, cursiva nuestra).

⁶⁴ Nos parece interesante no dejar de destacar la significativa referencia a E. T. A. Hoffmann en la cita reproducida anteriormente. Esto «permitía a José Mármol vincular el ámbito sombrío del rosismo con un mundo de fantasmas y visiones, habitado por seres dotados de poderes mágicos o diabólicos» (Fernández Rodríguez, 2010: 180), es decir, presentar la atmósfera dictatorial dentro de una estética vinculada a elementos afines al romanticismo literario.

Al contrario que a Rosas o a María Josefa Ezcurra, a Bello sí le repugna derramar la sangre del cura Gaete, la razón es que está envenenada, putrefacta, es la de un «reptil ponzoñoso», un «demonio» que causa repulsión instintiva. No hay ambigüedad posible, el imaginario que pone en funcionamiento Mármol provoca el rechazo irracional del lector: es lo otro, lo siniestro, lo monstruoso, lo que causa terror irracional y remite directamente a la muerte. Frente a esta apelación a figuras y símbolos de raíz cristiana que aluden a un carácter maléfico, la belleza, la luminosidad, el orden y las referencias al mundo vegetal son aspectos que están vinculados a los personajes unitarios y que se postulan claramente como un ámbito estético vinculado al bien, a lo inconscientemente aceptado como beneficioso. Incluso la violencia y maquiavelismo con la que actúa Bello a lo largo de la novela pierde sus rasgos negativos en el contexto de esta polaridad estética para tornarse defensor de la luz y soldado necesario en la lucha contra las tinieblas⁶⁵.

Como podemos comprobar en el análisis, la novela tiende a un marcado maniqueísmo en lo estético que subraya la intencionalidad política de su concepción. Esta perspectiva se ve refrendada por los estudios de María Cristina Fúkelman (2006), Gabo Ferro (2008) y Diego Jarak (2014), dedicados al análisis de la construcción de una determinada imagen iconográfica del rosismo en la prensa divulgada por los grupos de antirrosistas en el exilio. Estas investigaciones nos permiten entender la manera en que publicaciones como *El Grito Argentino* o *Muera Rosas!*⁶⁶ —en la que Mármol participó activamente— respondían a la efectiva campaña propagandista del gobierno rosista con sus mismas armas. De esta forma, si, como expone Diego Jarak, «en el régimen rosista, se oculta lo real al tiempo que se expone, o mejor dicho se sobreexpone y se sobredi-

⁶⁵ La oposición de estos personajes tiene una importante función estructural en la obra: Eduardo-Amalia-Daniel se ven enfrentados ya sea ideológica, política o ficcionalmente a sus pares Rosas-María Josefa-Mazorca en un constante choque entre bipolarizaciones: civilización-barbarie, cristianismo-satanismo, elegancia-rusticidad, libertad-opresión, luz-oscuridad, cultura-incultura, emotividad-insensibilidad, amor-odio, verdugos-víctimas, seres demoníacos-seres angélicos, etc. De este modo, como ya hemos indicado en nuestro análisis, la novela de José Mármol se estructura sobre esta perspectiva maniquea que no deja al lector la menor ambigüedad sobre la interpretación que debe dar a la obra. Estos postulados se verán confirmados en el trágico final protagonizado por los representantes de la civilización, asesinados en la sangrienta represión de septiembre de 1840, hecho que se relaciona con el acontecimiento histórico de la derrota del general Lavalle. De esta manera, la trama folletinesca se unirá definitivamente con la política, convirtiendo la muerte romántica de los personajes en el reflejo del destino colectivo del pueblo argentino.

⁶⁶ *El Grito Argentino* fue editado entre el 24 de febrero y el 30 de junio de 1839 y tenía entre sus autores a Valentín Alsina, Juan B. Alberdi, L. Domínguez, J. Thompson y M. Irigoyen; *Muera Rosas!* se publicó entre el 23 de diciembre de 1841 y el 9 de abril de 1842 y, junto a Mármol, colaboraron en su redacción Miguel Cané, Juan M. Gutiérrez, Juan B. Alberdi, Esteban Echeverría y Gervasio Posadas. Las dos publicaciones aparecieron en Montevideo e incluían una litografía en la última página en todos sus números.

mensiona lo irreal, la invención, la ficción y, sobre todo, la representación» (2014, s. p.), esta omnipresencia de la imagen del tirano en la vida de los ciudadanos va a ser instrumentalizada a su vez por el grupo opositor para, a través de una serie de elementos tomados en una buena parte del romanticismo europeo, deformar esta representación de Rosas y su círculo, invirtiendo su sentido y convirtiéndola en una visión monstruosa, irracional y diabólica. Las litografías de carácter frecuentemente satírico que estaban incluidas en estas publicaciones son representativas de esta iconografía: la caricatura y lo grotesco protagonizan el ataque político que animan estas ilustraciones, pero los contenidos y recursos retóricos tienen una unidad que revela la voluntad de forjar una imagen precisa del rosismo asociado a lo animal, lo diabólico y lo vampírico, es decir, una transformación de lo real hacia lo monstruoso. Como podemos inferir del análisis expuesto anteriormente, *Amalia* participa de este discurso, constructo cultural que ataca el régimen rosista a la vez que cristaliza una determinada imagen de Rosas y su gobierno. Mármol traslada a los parámetros y fórmulas del folletín romántico el imaginario simbólico que podemos estudiar en la prensa opositora de la época, adaptándolo a las necesidades del discurso novelístico y aprovechándolo tanto para potenciar la atmósfera tenebrosa y asfixiante que domina la narración como para apoyar su descripción del terror rosista en un simbolismo particularmente efectivo para alcanzar la sensibilidad del destinatario. La sangre y lo monstruoso, como metáforas constantes en el sólido imaginario conformado por la propaganda opositora, son adaptadas a los diferentes vehículos de representación –ya sea visual, discurso literario o periodístico– para conseguir llegar a un destinatario cada vez más amplio y lograr la adhesión de este a una determinada interpretación política de la realidad histórica. En definitiva, y como señala María Cristina Fúkelman, los procedimientos difieren en cada caso pero todos tienden a un mismo efecto: «desnaturalizar la figura de Rosas como gobernante, marcar criterios de oposición entre lo civilizado y lo bárbaro, probar cómo lo privado se infiltra en lo público y genera actos que pueden ser acotados a través de la denuncia de las pasiones y los vicios» (2006: 30).

En nuestra opinión, existe un factor que caracteriza la construcción de este imaginario y que permite su valoración estética más allá del proselitismo político inherente a su concepción y que a su vez se convierte en la clave para entender la importancia de la novela de Mármol como referente indiscutible dentro de la novelística de temática dictatorial: se trata de la firme voluntad de estos autores para proyectar este imaginario más allá de las circunstancias históricas que las originan, es decir, trascender las barre-

ras del mero presente para alcanzar con su mensaje a las generaciones venideras con una representación de la barbarie que se refleje, de forma invertida, en su representación de la deseable patria futura. Esta conciencia de elaborar un imaginario que sirviese de advertencia histórica y base de la futura nación está presente de forma constante en los escritos de la generación del 37. Ya hemos observado cómo en la «Advertencia» que precede a *Amalia* se explicita esta conciencia y la manera en que esta condiciona la elección de lo que el autor denomina «ficción calculada» en la perspectiva temporal de la novela. De la misma manera este deseo de trascendencia temporal aparece en sus escritos para la prensa, pongamos un ejemplo extremadamente significativo de este hecho. En la víspera de la derrota definitiva de Rosas, Mármol escribió un artículo dirigido al propio dictador y titulado «D. Juan Manuel de Rosas»⁶⁷; en este texto el autor argentino le recordaba al dictador los diferentes momentos de la historia de su gobierno en los que, aprovechando su inmenso poder, podría haber cambiado el rumbo de su régimen de terror para apoyar y dirigir la formación de una nación fuerte y constitucional. Los reproches de Mármol y su análisis histórico de las causas por las que el mandatario había llegado a su cercana e inevitable derrota se convierten en una significativa reivindicación de la joven generación antirrosista en el exilio y de la labor que realizaron para derrotar al tirano:

Con una actividad y una abnegación que la historia sabrá recomendar en los anales de la emigración argentina, esa juventud se dividió todos los trabajos de la actualidad: engrosaba los ejércitos, dirigía la prensa, la política, el debate; propagaba en toda la América los sanos principios de la revolución a que había entrado, y consiguió con su propaganda haceros conocer del mundo entero, en toda la deformidad de vuestro carácter y de vuestro gobierno. [...]

¿Pero cómo quedasteis después de vuestros triunfos, general Rosas? Quedasteis sobre un trono de cráneos, con una aureola de espíritus ensangrentados en vuestra frente, expuesto al odio, a la repugnancia de la humanidad entera, dibujándose a vuestros ojos, en el horizonte de los siglos, la reprobación de las generaciones futuras. Quedasteis cubierto de lágrimas y sangre, temblando de la luz, del aire, de vuestra propia sombra, augurando en vuestra misma conciencia la hora de la venganza del pueblo, o la punta de un puñal sobre vuestro pecho. Quedasteis como una boa del Indo, harto con las entrañas que habíais devorado, hidrópico con la sangre de vuestras víctimas, tendido en el fango de vuestros propios delitos (2011, s. p.).

Démonos cuenta de que todo el abanico de discursos e imágenes que nutren la representación del tirano por parte de la oposición en el exilio está presente en este

⁶⁷ Editado por Teodosio Fernández Rodríguez (2011) para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la referencia original del artículo es *La Semana. Periódico político y literario*, escrito por el Sr. D. José Mármol, y publicado por la Imprenta Uruguayana, núm. 25 (octubre 27 de 1851), pp. 233-240.

fragmento: Rosas es una «boa de Indo» (lo animal), sentado en un trono de cráneos (lo maligno y demoniaco), «cubierto de lágrimas y sangre», «con una aureola de espíritus ensangrentados» en la frente (la sangre), e «hidrópico» con la sangre de sus víctimas (lo vampírico). Lo interesante del texto es cómo Mármol expone explícitamente la finalidad de esta «propaganda»: mostrar al mundo entero la «deformidad» (podríamos sustituirlo por «monstruosidad») de Rosas y su gobierno y, aún más importante, asegurar «en el horizonte de los siglos, la reprobación de las generaciones futuras». Mármol y sus compañeros no pretenden únicamente derrocar a Rosas, su objetivo es mucho más ambicioso: quieren sepultarlo en la ignominia hasta el fin de los tiempos. Gabo Ferro (2008) ha estudiado la manera en que este proceso se produjo y la excepcional eficacia con la que la creación de este imaginario logró sus objetivos, siendo especialmente evidente en la recurrencia de este discurso entre una gran parte de los historiadores posteriores («un sólido imaginario y una colección de voces que devendrán lugares comunes para el estudio o la simple mención de Rosas, su gobierno o su contexto» [228]) y, ejemplo este especialmente significativo, la reproducción de estas mismas metáforas y símbolos por parte de la oposición al gobierno peronista:

La recurrencia a los tropos actuados no es inocua ni inconsciente, y la evidencia deja al descubierto cómo las figuras de la sangre y lo monstruoso, las más estables dentro del elenco examinado, han resultado tan eficaces que sin demasiadas alteraciones son trasladadas al fenómeno del peronismo un siglo después. Si bien portentos diferentes, el uso de los mismos recursos va más allá de la simple figura asociativa entre un tirano y una tiranía para simular una advertencia histórica (Ferro: 237-238).

A nuestro modo de ver, esta eficacia en lo político (su recurrencia histórica como «advertencia» de la civilización liberal frente a la barbarie) viene acompañada, en el caso de *Amalia*, de incuestionables aciertos en lo literario, ya que ambas conquistas provienen de un mismo impulso: la voluntad de pervivencia del mensaje en la Historia. La manera en que Mármol introduce en su novela todo este artefacto cultural (híbrido de elementos del romanticismo europeo y las particularidades culturales de un determinado contexto histórico rioplatense) con una intención de validez histórica duradera lo lleva a confeccionar un entramado novelesco que equilibra con solvencia lo histórico y lo transhistórico, el testimonio y la atmósfera de terror propia de cualquier dictadura. Si los personajes heroicos carecen de verosimilitud y complejidad imponiendo un sentido ideológico evidente, los antihéroes, por su parte, funden historia y elementos míticos enraizados en lo maléfico y demoniaco, conformando una atmósfera opresiva que

transmite la esencia más auténtica de toda una época de corrupción y terror marcada por el poder omnipresente del tirano. De esta manera, más allá de las limitaciones que imponen su partidismo y su evidente intencionalidad política, *Amalia* vislumbra las posibilidades literarias que ofrece el retrato novelesco de la dictadura, colocando los cimientos sobre los que se van sustentar los hallazgos más relevantes del subgénero en el siglo XX.

Consideramos interesante finalizar el presente capítulo con unas declaraciones de Miguel Ángel Asturias sobre *Amalia* que confirman nuestra postura. En ellas podemos percibir la valoración de la pervivencia en el tiempo de un «mensaje» que no es tanto la descripción de un contexto histórico-político determinado como una situación de terror y opresión con la cual los lectores del novecientos que vivían los horrores de una dictadura podían identificarse:

Las páginas de este libro pasaron por nuestros dedos febriles, sudorosos, cuando sufríamos en carne propia los rigores de dictadores que han asolado a Centroamérica... Estamos en presencia de uno de los testimonios más ardientes de la novela americana. Nos interesa como documento humano, aparte de su valor literario, pues si sobre esto podría discutirse, en cuanto a lo que significa como mensaje es indiscutible (1972: 147).

Capítulo 4

NARRATIVA DE LA DICTADURA (1855-1915). ¿UN PERIODO SIN PRECURSORES?

El amplio periodo que comprende desde la publicación de *Amalia* (1855) hasta la escritura del cuento «Las fieras del trópico»⁶⁸, de Rafael Arévalo Martínez –relato en cuyo análisis va a concentrarse la segunda parte del presente capítulo por su sorprendente modernidad en la representación literaria del dictador– es una época especialmente paradójica dentro del subgénero novelístico que nos ocupa. El número de novelas que tratan la temática dictatorial publicadas en esta etapa es significativamente reducido en relación a los restantes periodos analizados y este hecho, unido a su coincidencia temporal con contextos políticos caracterizados por dictaduras y la permanencia en el poder de los llamados «hombres fuertes», ha provocado que varios investigadores se pregunten por esta relativa escasez en un periodo aparentemente propicio para que se desarrollase una narrativa de ficción que representase y reflexionase sobre el autoritarismo político. Por otra parte, la selección de un cuento en un estudio dedicado a la novela se justifica por dos aspectos interesantes del mismo: en primer lugar, la relación directa del relato con la evolución del pensamiento político hispanoamericano asociada al movimiento modernista; en segundo lugar, por las características específicas de la configuración narrativa del cuento de Arévalo Martínez, cuyo análisis revela un tratamiento de la figura dictatorial que anticipa muchos recursos determinantes para la poética del subgénero. Asimismo, la dilucidación de las causas de la excepcionalidad de «Las fieras del trópico» nos llevará a sacar conclusiones tanto sobre este supuesto vacío de la narrativa de la dictadura como la vinculación entre el nacimiento de la novela del dictador y las propuestas artísticas antirrealistas de las vanguardias históricas.

El periodo 1855-1915 ha sido poco estudiado por la crítica que, generalmente, ha tendido a destacar y analizar con mayor profundidad tres momentos: el de los orígenes en torno a la narrativa antirrosista argentina; el ciclo que comprende desde la publicación de *Tirano Banderas* (1926) hasta la aparición de *El señor Presidente* (1946); y la

⁶⁸ El cuento no fue publicado hasta el año 1922, dentro del volumen titulado *El señor Monitot*, tras la salida del poder en Guatemala del dictador Estrada Cabrera. Sin embargo su escritura se produjo en los años 1914-1915, y el autor pensaba incluirlo en *El hombre que parecía un caballo* (1915).

década de los setenta, con especial atención a las tres novelas más paradigmáticas. Esta división produce la impresión de un vacío dentro de la producción narrativa en torno a la dictadura en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX. Por otra parte, dentro de los parámetros europeos de la historia literaria, esta etapa correspondería a la presencia preponderante de una narrativa realista y naturalista y, dentro de la historia literaria hispanoamericana, debemos tener en cuenta que en su final nos encontramos en los años más importantes de difusión del modernismo hispanoamericano⁶⁹. De hecho, son algunas características asociadas a la creación literaria modernista las principales causas esgrimidas por la mayoría de los investigadores para explicar este supuesto desinterés por la narrativa política. Este enfoque está argumentado de manera sintética por Carlos Pacheco, que, desestimando factores como los fuertes sistemas de represión, control y censura de las dictaduras de la época (1987: 57), asocia directamente la escasez de obras del género a rasgos propios del movimiento modernista:

Si bien el modernista suele exhibir en general una inconformidad y hasta una rebeldía para con los valores burgueses socialmente predominantes, esta actitud no lo lleva (con excepciones tan notorias como la de José Martí) a la asunción de un compromiso político activo. Lo conduce más bien a la evasión, al exotismo, a la excentricidad. Su concepción elitista del artista iluminado por los dioses y separado del resto de los mortales; su interés renovador dirigido predominantemente hacia lo formal y hacia el lenguaje; su veneración por una Francia idealizada y decadente; y, sobre todo, su temor al cambio y su consecuente esfuerzo por «congelar el tiempo» en evocaciones clásicas, intimistas o bucólicas, separadas en la mayoría de los casos temáticamente del contexto histórico-social de su producción, son tendencias generalizadas del periodo capaces de explicar la casi completa falta de interés de este grupo de escritores hacia la temática de la dictadura (58).

Una interpretación completamente diferente a la de Carlos Pacheco es la que expone Ramón Luis Acevedo (1989), en la que destaca el valor de varias obras de un periodo de desarrollo tardío, especialmente *La sangre* (1914) del dominicano Tulio Manuel Cestero y el relato «Las fieras del trópico»:

La atención preferente concedida a la lírica y la noción prevaleciente durante mucho tiempo de que el escritor modernista rechazaba la temática sociopolítica a favor de un esteticismo exótico han contribuido a opacar el hecho de que existe una significativa narrativa modernista de la dictadura, sin cuyo estudio y reconocimiento estaría incompleta la trayectoria de esta medular tradición literaria hispanoamericana (477).

⁶⁹ Seguimos las fechas 1882-1914 propuestas por José Olivio Jiménez (2011) para referirnos a la época modernista.

Ante dos visiones críticas tan dispares consideramos importante intentar dilucidar la presencia cuantitativa de ficciones dedicadas a temática dictatorial en este periodo (no solo durante el desarrollo del movimiento modernista sino también en la etapa anterior a este). Si realizamos un somero repaso de la lista de obras que Carlos Pacheco y Julio Calviño Iglesias⁷⁰ proponen en los extensos corpus que complementan sus respectivos ensayos, nos damos cuenta de que realmente existe un vacío extremadamente significativo en lo que respecta a la segunda mitad del siglo XIX, apareciendo únicamente la obra de Antonio José de Irasarry *Historia del Perínclito Epaminondas del Cauca* (1863) en la lista de Calviño, y la novela de la peruana Mercedes Cabello de Carbonera *El conspirador. Autobiografía de un hombre público* (1892), tres décadas posterior, únicamente considerada parte del conjunto en la interpretación de Pacheco. Por otra parte, los primeros años del siglo XX sí son más prolíficos en narrativa que tiene la realidad dictatorial como contexto central, destacando *El hombre de hierro* (1905) y *El hombre de oro* (1915), del venezolano Rufino Blanco Fombona, y *El cabito* (1908) del también venezolano Pedro María Morantes (publicado con el seudónimo Pío Gil), las tres en torno a las dictaduras de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez; también pueden destacarse *¡Tomóchic!* (1893) de Heriberto Frías (obra con rasgos que la sitúan como posible precedente del subgénero de la «novela de la revolución mexicana»), y *La majestad caída* (1911) de Juan A. Mateos, ambas contextualizadas en la época de la dictadura de Porfirio Díaz. Estas novelas, junto con las ya mencionadas *La sangre* (1914) del dominicano Tulio Manuel Cestero, en torno al régimen tiránico de Ulises Heureux, y el relato «Las fieras del trópico» (1922) son algunos ejemplos de cómo la temática dictatorial tiene un repunte significativo en los primeros años del novecientos. Teniendo en cuenta estos datos consideramos que para comprender este, en apariencia, sorprendente vacío de obras con temática dictatorial, más allá de la irrupción e influencia del movimiento modernista en esta época, es ineludible tratar el panorama del desarrollo del género novelístico en los países hispanoamericanos durante la segunda mitad

⁷⁰ Recordemos que en la lista elaborada por Julio Calviño Iglesias (1985) se incluyen noventa y cinco títulos publicados entre los años 1838 y 1982, y que estarían incluidos en el género que el autor denomina «novelística del poder personal». En esta lista pormenorizada, por ejemplo, estaría excluido *Tirano Banderas* de Valle-Inclán por no ser un autor latinoamericano. En el corpus elaborado por Carlos Pacheco (1987) la lista de obras entre los años 1838 y 1981 es todavía más extensa, sumando ciento treinta títulos, el número aumenta de forma lógica ya que el criterio principal es la afinidad temática, género llamado por Pacheco «narrativa de la dictadura».

del siglo XIX y las características de la narrativa política comprendida en este periodo y los primeros años del siglo XX.

Es este un asunto complejo ya que son numerosos los problemas que plantea la periodización de las tendencias narrativas decimonónicas en el continente. No solo se difuminan los límites entre los distintos subgéneros de la narrativa romántica (novela sentimental, relato costumbrista, novela histórica, indianista, abolicionista, etc) y la novela realista, sino que además la progresiva asimilación de los procedimientos realistas se produce de una manera discontinua y dependiente de las estructuras contextuales de cada país, lo que provoca una acentuada heterogeneidad en las concepciones narrativas de cada autor y una marcada vacilación estética en gran parte de las novelas de este periodo.

En una clara tentativa por simplificar esta compleja realidad histórico-literaria, Jean Franco (1990) pone énfasis en la dificultad de separar los movimientos romántico y realista, y para ello contrapone «la representación idealizada de la realidad tal como aparece en la novela romántica, y la visión degradada de la novela realista» (103), además, la estudiosa británica destaca la clara intención moral del realismo y las denuncias a ciertos aspectos de la vida social, preocupaciones que tienen, a su parecer, su máxima expresión en la incipiente narrativa criollista. Sin embargo, para Benito Varera Jácome (2008) la vacilación en la asimilación plena de los códigos realistas es una característica determinante de la novelística de este periodo desde *Martín Rivas* (1862), del chileno Alberto Blest Gana, y *Manuela* (1866), del colombiano José Eugenio Díaz Castro, hasta *La Calandria* (1890) del mejicano Rafael Delgado, pasando por un ejemplo paradigmático, por su indiscutible vocación realista y visible uso de elementos románticos, como es *Ismael* (1888), del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz. Podemos observar por tanto, en mayor o menor grado dependiendo de cada país, una conjunción de fórmulas románticas y realistas, de elementos estéticos disímiles, que no se ven plenamente separadas hasta la última década del siglo. Valera Jácome lo explica de la siguiente manera:

La basculación estética se mantiene hasta la década finisecular, en claro contraste con los contextos sociales y culturales de cada país. Para algunos novelistas, resulta ardua la búsqueda de los procedimientos eficaces para transmitir lo real con fidelidad; en los intentos de objetivar el discurso narrativo para la representación del macrocosmos y de las tensiones agenciales, se interfieren las descripciones mnemotécnicas forzadas por la proyección sentimental y el subjetivo antropocentrismo de los personajes (2008: 108).

Un ejemplo de este fenómeno es la pervivencia hasta la última década del siglo XIX del subgénero romántico de la novela sentimental. Desde *Soledad* (1847) de Bartolomé Mitre hasta *Angélica* (1895) de Rafael Delgado existe en Hispanoamérica un sólido núcleo de novelas en el que la exaltación de las emociones, la hipersensibilidad psicológica, la visión subjetiva del paisaje y los sentimientos amorosos estructuran una narrativa de gran éxito e importante influencia en los novelistas de la época. Tanto es así que, como comenta Varela Jácome, «la persistencia de los distintos metagéneros románticos retrasa el salto de los círculos de la subjetividad, el sentimentalismo, la desilusión y la nostalgia del pasado, al descubrimiento de los círculos de la realidad, de la verosimilitud, del intento de lograr una figuración realista» (2008: 106). Esta persistencia del Romanticismo está también patente en la influencia de la corriente costumbrista, a través de la cual los autores exploran parcelas de la realidad –aunque carente de una relación estrecha con la historia social–, tendiendo frecuentemente al localismo y al mensaje efectista y moralizante. Una visión alejada del realismo crítico en la que lo pintoresco de determinados paisajes y tipos humanos intentaba suministrar al lector una imagen ficcional de lo nacional.

Quizá sea en la interpretación de buena parte de la novelística hispanoamericana del siglo XIX como «ficciones de fundación», siguiendo el camino abierto por el influyente estudio de Doris Sommer (2004), donde encontramos la perspectiva adecuada para comprender por qué determinados subgéneros narrativos persisten en la literatura del continente. La autora apunta un ejemplo paradigmático de esta persistencia en la predilección por la novela histórica deudora de las obras de Walter Scott y James Fenimore Cooper, cuya representación de momentos memorables de la historia colectiva tuvo una importante influencia sobre varios escritores hispanoamericanos de este periodo. En realidad, son elecciones genéricas y temáticas en las que prevalecen aquellos modos y temas que se prestaban mejor a contribuir en un proceso de construcción de una determinada imagen de la nacionalidad, objetivos para los que las representaciones realistas y naturalistas directamente aprehendidas de Stendhal, Balzac o Zola no fueron consideradas tan adecuadas.

Sin embargo, esto no explica la falta de novelas de temática dictatorial en este periodo, ¿no son *Amalia* y *Facundo* dos obras con rasgos románticos y, al mismo tiempo, con un carácter «fundacional» para la República Argentina? Sin duda, como ha quedado patente en el capítulo precedente, pero consideramos que, al hablar de un vacío en el tratamiento literario de temática dictatorial, la crítica olvida que las obras de Sarmien-

to y Mármol son excepciones en el siglo XIX hispanoamericano, escritas en función de un determinado contexto histórico e ideológico. Los autores de la generación del 37 comprendieron que en Argentina la construcción de la nacionalidad solo se podría realizar desde la antítesis. Juan Manuel de Rosas y el modelo político-social que representaba era exactamente lo contrario de lo que ellos imaginaban como nación, de ahí que decidieran crear una imagen nacional elaborada literariamente frente a un espejo invertido. La construcción de lo nacional desde la perspectiva política de los autores argentinos antirrosistas podía y debía estar articulada desde la denuncia y el compromiso beligerante. Hacer comprender lo que era y significaba la figura de Juan Manuel de Rosas y usar la literatura para destruirlo era una manera de edificar las bases de su proyecto político. En definitiva, situar la barbarie en el centro axial de su narrativa para, por contraste, potenciar la imagen positiva de la civilización en una visión de modernización institucional y consolidación nacional.

En contraste con esta postura, la temática romántica del amor-pasión presente en las novelas hispanoamericanas escritas hasta la época finisecular se presenta ante el lector con una imagen política y socialmente edificadora⁷¹, como construcciones narrativas de una identidad colectiva –en torno a imágenes representativas de un estado-nación– en las que se cuentan, a decir de Doris Sommer (2004), «bellas mentiras» que tal vez

sejam estratégias para conter os conflitos regionais, económicos, de raça ou de género que ameaçavam o desenvolvimento das novas nações latino-americanas. Afinal, esses romances faziam parte de um projeto burguês geral para promover a hegemonia na cultura que se formava (46).

Construir «bellas mentiras» fue una de las opciones predominantes hasta casi el final de siglo y, en nuestra opinión, una de las causas de la falta de novelas con temática dictatorial en este período. La excepción fue un grupo de escritores, la generación del 37, que decidió no mostrar bellas mentiras y sí horribles verdades para alcanzar el mismo objetivo. Tendremos que esperar al siglo XX para ver estas «verdades» nuevamente representadas con el mismo protagonismo en un molde novelesco. Si esto es así, es erróneo interpretar la segunda mitad del siglo XIX como un vacío en la evolución de

⁷¹ Carlos Monsiváis (2000) comenta al respecto: «si la prédica de la civilización se filtra lentamente en comportamientos habitados al autoritarismo virreinal, lo que arraiga de inmediato es la alabanza del amor-pasión, tal como se da en *María*, o en la mayoría de los poemas» (120).

una narrativa de temática dictatorial, en realidad sería más adecuado ver las obras de Sarmiento, Mármol y Echeverría como una excepción. Aclarado este punto debemos preguntarnos, ¿por qué son una excepción?

4.1. La consolidación de la novela realista y naturalista y la temática de la dictadura.

Antes de tratar el asunto central de este apartado, la consolidación de las técnicas realistas y naturalistas en la novelística hispánica finisecular, nos parece pertinente introducir una reflexión a partir de las opiniones alrededor de la novela en el siglo XIX en Hispanoamérica expresadas por dos críticos que han analizado de manera global el desarrollo de la novela en el continente: Ángel Rama y Carlos Fuentes.

Ángel Rama considera en un artículo de 1974 titulado «La formación de la novela latinoamericana» (1982b) que, a pesar de la confluencia de tendencias y la aparición de autores y obras destacables (pone como ejemplos las novelas de Eduardo Gutiérrez y Machado de Assis), la novelística latinoamericana no adquiere una autonomía en la que las historias particulares se sustenten en una cosmovisión articulada que les confiera forma, lo que le lleva a afirmar que «América Latina carece estrictamente de novelas en el siglo XIX» (1982b: 31). En su argumentación destaca la importancia del ensayo moral, político, educativo, religioso, científico e histórico de la segunda mitad del siglo XVIII y su influencia como instrumento central del discurso literario en el XIX. Poesía y ensayo, en opinión del crítico uruguayo, van a ser los géneros predominantes, mientras que la novela «merodea la historia o la ensayística, sirviéndose de ‘fermosa cobertura’, sin alcanzar una autonomía de género» (33). De similar opinión es el escritor Carlos Fuentes en su ensayo *La gran novela latinoamericana* (2011), texto en el que subraya cómo el conocimiento de la historia se consideró fundamental para intentar dar explicación a las contradicciones de las nuevas repúblicas, «es por ello natural que el siglo XIX le pertenezca a historiadores y educadores, y muy marginalmente a los poetas y novelistas» (75), afirma el autor mexicano.

Las reflexiones de Carlos Fuentes y Ángel Rama son, obviamente, generalizadoras en sus conclusiones, y no pueden ser aplicadas a toda la narrativa del continente, sin embargo, parecen confirmarse hasta cierto punto al observar de manera específica la

evolución de la tradición narrativa de la dictadura. De hecho, la literatura de cariz político referida a esta temática se realizará en Hispanoamérica en gran medida a través de los cauces del pensamiento, en la considerada forma más idónea para la reflexión y la transmisión de un ideario: el ensayo⁷². Consideramos que la falta de obras relevantes para nuestro estudio en este periodo no se sustenta únicamente en la importancia mayor o menor de la narrativa modernista, opiniones ejemplificadas en las afirmaciones de Carlos Pacheco y Ramón Luis Acevedo citadas anteriormente, sino que se hace cabalmente comprensible al tener en cuenta una determinada tendencia de la novelística política hispanoamericana en el siglo de la formación de sus diferentes nacionalidades.

En realidad, la supuesta falta de novelística en el periodo decimonónico expuesta por Ángel Rama y Carlos Fuentes era una idea que se sustentaba ya en el propio siglo XIX, no solo desde la falta de una tradición en la época colonial, sino también desde la justificativa de una supuesta falta de madurez de las naciones hispanoamericanas. En la fecha temprana de 1847 Bartolomé Mitre, en el prólogo de su novela *Soledad*, lo argumentaba de la siguiente manera:

La forma narrativa viene en la segunda edad de los pueblos, cuando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez (cit. pos. Aínsa, 2008: 210).

La concepción de la historia literaria implícita en estas palabras es un claro ejemplo de cómo el pensamiento hispanoamericano tenía una fuerte predisposición para adoptar y acomodar los presupuestos teóricos del positivismo europeo a las realidades de sus recién creadas naciones. De hecho, se creyó ver en la célebre teoría de los tres estados de la evolución de las naciones elaborada por Auguste Comte —el estado teológico, el metafísico y el positivista— una explicación para la historia de Hispanoamérica. El estado teológico correspondería a la época colonial; la época de la Independencia al estado metafísico; y alrededor de la segunda mitad del siglo XIX comenzaría, sustentado en las ideas de orden y progreso, el decisivo estado positivista. Desde un punto de vista estrictamente literario solo el total desarrollo de este momento positivista de su evolución, la ansiada madurez, llevaría implícito el desarrollo de la novela. *Soledad* era

⁷² Dejamos a un lado la interpretación política de Doris Sommer en la que asocia literatura romántica sentimental y política ética: «E na América Latina o romance não faz a distinção entre política ética e paixão erótica, entre nacionalismo ético e sensibilidade íntima» (2004: 42).

para Mitre su aportación al desarrollo del género novelístico, paralelo al progreso de los pueblos americanos. Sin embargo, paradójicamente, *Soledad* es una novela en la que no se desarrolla un mensaje político explícito del que será futuro presidente argentino sino una imagen de unidad nacional elaborada en torno al amor erótico de los personajes principales y el sentido ético que este amor implica. Para conocer cabalmente el ideario político de Mitre debemos referirnos a sus escritos ensayísticos, a sus artículos publicados en periódicos, aquellos en los que reside «la palabra seria, que se asumía como compromiso» (Rama, 1982b: 31). En esta época, el género novelístico, especialmente cuando trata un tema político como el del poder personal, centrado en el caudillismo en todas sus modalidades (militar, territorialista o localista, nacional o continental), se adopta como un cauce para la expresión de la opinión personal del autor. Lo ideológico se superpone a lo literario, narrador y personajes son portavoces de un ideario político. El desarrollo novelesco de la acción y las situaciones representadas se convierten en la ejemplificación de la tesis desarrollada en la obra. El pensamiento acoge lo narrativo como medio y nunca como fin.

Uno de los pocos ejemplos de ficción con temática dictatorial en el periodo que estamos tratando es una narración que, a priori, contiene unos planteamientos eminentemente novelescos: *La Historia del Perínclito Epaminondas del Cauca* de Antonio José de Irisarri, publicada en 1863. Se trata de una obra inspirada en rasgos de la novela picaresca y del *Quijote*, y con claros vínculos con el *Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi. Es una narración de subrayado realismo historiográfico y sostenido tono paródico, interesante en su concepción supranacional de América Latina pero que, sin embargo, no consigue superar la preponderancia del discurso ideológico que sustenta su estructura narrativa. Irisarri, que había luchado en las guerras de independencia y ocupó cargos políticos en varios países hispanoamericanos, era un político con una visión panamericanista que refleja fielmente en el continuo merodeo del pícaro protagonista y sus viajes por los jóvenes países americanos. Su reflejo costumbrista de realidades sometidas a un régimen caudillista se diluye en un discurso crítico con los regímenes autárquicos, reduciendo el valor literario de la historia narrada y su andamiaje novelesco en pos de una crítica explícita en la que el Irisarri político y conocido polemista prevalece sobre el novelista. Uno de los asuntos centrales que vertebran la obra, como comenta Calviño Iglesias, es «el enraizamiento histórico del aventurerismo y el pistoleroismo en Hispanoamérica» (1985: 107), el arribismo burgués que busca en la política el ascenso fácil, hombres exentos de ideología, cuya preocupación

máxima es el medro personal, y que carecen de cualidades y de mérito para ocupar posiciones de poder y responsabilidad:

Así se vio que los hombres más nulos, los más ignorantes y los más perversos, llegaron a ocupar los primeros empleos en las repúblicas o turbaron el orden de ellas. [...] no se abrieron el camino de sus perversas aventuras sino por la demagogia aunque ninguno de ellos tuvo otro mérito que el de la audacia y la temeridad (Irisarri, 1951: 200).

La representación del ambiente político que permite la ascensión de estos individuos a través de corrupción, intrigas y conspiraciones transmite el punto de vista del autor respecto al desorden social derivado de sistemas autoritarios en diferentes países hispanoamericanos. Quizá este sea una de los aciertos narrativos del libro, ya que el pícaro Epaminondas, en su afán de medro, se convierte en un ejemplo práctico, tratado de manera satírica, de los peligros de la apropiación de cargos públicos por parte de una clase ansiosa de lucro, poder y ascenso social⁷³.

Será entre 1880 y 1890, coincidiendo con el surgimiento del movimiento modernista, cuando los procedimientos realistas y naturalistas se consoliden en la novelística hispanoamericana. Como hemos comentado anteriormente, el influjo romántico provoca que una gran parte de esta narrativa presente un cierto anacronismo artístico entre los materiales que la componen. Aun así, las tendencias estéticas realista y naturalista tienen una presencia cada vez más preponderante en la novela, imponiéndose en momentos diferentes dependiendo del país, y consolidándose definitivamente en las primeras décadas del siglo XX a través de obras con cosmovisiones coherentes y verosímiles de la realidad hispanoamericana. Esto, sin duda, es un dato relevante para comprender la cuestión que nos ocupa, el vacío existente hasta los primeros años del siglo XX de novelas que reflejan contextos dictatoriales, ya que la consolidación del realismo coincide con el aumento del número de obras que tratan esta temática. El triunfo de esta estética narrativa provocó que los escritores viesen en la novela un instrumento de denuncia de las tiranías, más eficaz incluso que los géneros utilizados preponderantemente hasta entonces para este fin (el ensayo, el artículo periodístico o la proclama política). Esta consolidación, en la que la voluntad de cambio del paradigma estético hacia las

⁷³ Es interesante contrastar la denuncia de Irisarri a los regímenes autocráticos desde una perspectiva novelesca con la crítica más directa e incisiva de los textos que componen, veinte años después, *Las Catilinas* (1880-1882) de Juan Montalvo, una docena de pasquines de finalidad claramente combativa y crítica en los que el autor ataca hasta la caricaturización la figura de Ignacio de Veintemilla, en la época presidente de Ecuador (1876-1883).

fórmulas realistas se da de manera asincrónica en los diferentes países del continente en función del contexto socioeconómico específico, depende de dos factores estrechamente relacionados entre sí: el proceso histórico-social de modernización y la asimilación e interpretación de las ideas positivistas.

A partir de 1850, con la recuperación de los centros financieros europeos, especialmente británicos, y en el marco de la 2ª Revolución Industrial, se produjo un impulso económico latinoamericano que se aceleró notablemente a partir de 1870. La demanda creciente de materias primas y alimentos por parte de los grandes centros industriales de Europa –especialmente Inglaterra– y Estados Unidos provoca que todo el subcontinente se inserte en el comercio mundial a través de la producción de bienes exportables y la importación de productos extranjeros manufacturados, consolidándose estas como las actividades determinantes del desenvolvimiento de todo el sistema económico. Gran parte de los historiadores denomina esta integración de las sociedades en el mercado internacional «orden neocolonial». Es un engranaje esencial de la nueva división internacional del trabajo en la que cada país se especializa en unos pocos productos. Las naciones hispanoamericanas conocen un crecimiento acelerado que trae consigo un desmesurado optimismo y la ilusión de un progreso ilimitado. Unido a este desarrollo económico, el nivel de dependencia de las grandes metrópolis extranjeras es cada vez mayor. Ya en torno a 1880 este proceso está totalmente consolidado y, como afirma Halperín Donghi: «el avance en casi toda Hispanoamérica de una economía primaria y exportadora significa la sustitución finalmente consumada del pacto impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo» (1998: 280).

La lógica del nuevo orden colonial trae inevitablemente la especialización regional y la consecuente dependencia de monocultivos frente a los cambios de la demanda externa⁷⁴. En este proceso el nuevo imperialismo de los países capitalistas más avanzados impone su hegemonía asociándose a los grupos de poder locales (jefes políticos, oligarquías terratenientes y mineras y burguesía mercantil e industrial) mediante distintas formas de intervención directa o indirecta organizada por el estado neocolonial. Esta nueva situación trae consigo numerosos cambios en la estructura económica y social de los países hispanoamericanos, destacándose las desigualdades crecientes entre, por un

⁷⁴ Consecuencias claras de esta dependencia son los ciclos de producción en los que un acontecimiento aparentemente aislado en cualquier parte del mundo, la competencia extranjera o un nuevo adelanto técnico podía causar el colapso del mercado de un producto determinado, con consecuencias graves para la región especializada. Ejemplos paradigmáticos de fin de ciclos son el trigo chileno en 1880, o el guano peruano en 1875.

lado, las oligarquías dominantes y las nuevas clases privilegiadas de la burguesía y, por otro lado, la masa de nuevos trabajadores llegados a los cada vez mayores centros urbanos, en buena parte inmigrantes y gentes de procedencia rural. Además, debemos destacar dentro de este nuevo contexto la inclusión de las pequeñas economías locales en el sistema capitalista, conectadas con la metrópoli, y sustentadas en el desarrollo de infraestructuras financiadas con capital extranjero y nacional: navegación a vapor, líneas ferroviarias, depósitos para almacenaje de mercancías, grandes puertos, etc. El ferrocarril, por ejemplo, se convertirá en muchos países en el símbolo de la modernización y el progreso.

Paralelo a las coordenadas históricas de modernización que protagonizan el devenir social y cultural de los países hispanoamericanos se impone la introducción y asimilación del pensamiento positivista europeo y la experimentación científica. Bajo el lema «Orden y Progreso» se adoptan y comentan los postulados de la filosofía positivista de Auguste Comte, las teorías de Stuart Mill y Herbert Spencer, y se discuten las hipótesis de Charles Darwin. El pensador mexicano Leopoldo Zea afirma en su ensayo *El pensamiento latinoamericano* (1976) que «después de la escolástica, ninguna otra corriente filosófica ha llegado a tener en Hispanoamérica la importancia que tuvo el positivismo» (77). De esta manera, el positivismo es adoptado incluso como teoría que guía la forma de gobierno en varios países hispanoamericanos, convirtiéndose en la base ideológica de varios regímenes autoritarios⁷⁵. Leopoldo Zea explica con exactitud el porqué de este éxito:

Los hispanoamericanos vieron en el positivismo la doctrina filosófica salvadora. Este se les presentó como el instrumento más idóneo para lograr su plena emancipación mental y, con ella, un nuevo orden que había de repercutir en el campo político y social. El positivismo se les presentó como la filosofía adecuada para imponer un nuevo orden mental que sustituyese al destruido, poniendo así fin a una larga era de violencia y anarquía política y social [...]. En la Argentina se lo consideró un buen instrumento para acabar con las mentes absolutistas y tiránicas que la habían azotado. Los chilenos consideraron el positivismo como un instrumento eficaz para convertir en realidad los ideales del liberalismo. En el Uruguay el positivismo se ofreció como la doctrina moral capaz de acabar con una larga era de cuartelazos y corrupciones. Perú y Bolivia encontraron en el mismo la doctrina que habría de fortalecerles después de la gran catástrofe nacional que sufrieron en su guerra contra Chile. Los cubanos vieron en él la doctrina que justificaba su afán de independencia en contra de España. El positivismo fue en todos estos casos un remedio radical, con el cual trató Hispanoamérica de romper con un pasado que le abrumaba (1976: 80).

⁷⁵ Porfirio Díaz (1876-1911) en México; Rafael Reyes (1904-1909) en Colombia; José Santos Zelaya (1893-1909) en Nicaragua; Juan Vicente Gómez (1908-1935) en Venezuela, son algunos ejemplos de gobiernos que adoptaron de manera más o menos heterogénea las ideas del positivismo.

Impulsado por el ideario positivista, el realismo se impone en la novela en gran medida asociado a las transformaciones sociales y culturales presentadas anteriormente y con un desfase cronológico respecto al realismo europeo que va a diferir dependiendo del país. Argentina y México son los lugares en donde la consolidación de las técnicas realistas es más temprana, en gran parte gracias a un desarrollo más rápido de su modernización y una mayor conciencia del propio proceso y las consecuencias que acarrea (Franco, 1990: 104). En Argentina este movimiento literario tiene como protagonistas al denominado «grupo del 80», cuyos representantes comienzan una aclimatación consciente y decidida de la estética realista cristalizada en los años 1884-1885 con un conjunto de novelas que gravitan en torno al nuevo macrocosmos urbano bonaerense. Esta temática continuará siendo explorada con una preocupación crítica respecto a los conflictos producidos por la modernización y la nueva configuración urbana por obras como *La bolsa* (1891) de Julián Martel o *Libro extraño* (1894-1902) de Francisco Siccardi⁷⁶. En México la tetralogía de Emilio Rabasa⁷⁷, *¡Tomóchic!* (1893) de Heriberto Frías y *La parcela* (1898) de José López Portillo son ejemplos que nos ofrecen una muestra de un realismo que analiza la compleja sociedad mejicana con rasgos que las aproximan a las futuras novelas de la revolución mejicana, y que tienen la figura del cacique rural como uno de sus ejes temáticos. Para Antonio Benítez-Rojo (1993) la manera de abordar y representar los temas ha cambiado:

En realidad, a finales del siglo XIX, la naturaleza ha dejado de estar de moda; en el clima literario de la época aparece cada vez con mayor insistencia la ciudad modernizada, así como sus instituciones: la prensa, la política, la bolsa, el negocio, el teatro, el café. Los temas rurales, si bien coexisten con los urbanos, abordan situaciones diferentes. El proceso de modernización, al recodificar la tierra de un extremo a otro del Territorio Nacional, hace que la región apartada y pintoresca se convierta en un centro económico enlazado por el ferrocarril, el correo, la prensa diaria y el telégrafo. Es así que surge una novela regionalista, dominada primero por la pequeña épica local y luego por formas del Realismo que describen nuevos personajes y conflictos (193).

Si, por una parte, los ambientes y temas que van a protagonizar la novelística argentina se encuentran en la ciudad moderna, en los conflictos derivados de la inmigra-

⁷⁶ Es destacable también la reproducción objetiva y experimental del comportamiento humano de estética abiertamente naturalista de Eugenio Cambaceres, especialmente en *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887). De cualquier manera podemos afirmar que el naturalismo no cuajó en Hispanoamérica con excepciones como las del susodicho Cambaceres, los uruguayos Carlos Reyles y Javier de Viana, el portorriqueño Zeno Gandía o el mexicano Federico Gamboa.

⁷⁷ *La bola*, *La gran ciencia*, *El cuarto poder* y *Moneda falsa* (1887-1888).

ción extranjera y rural y en la denuncia de los vicios de la burguesía urbana, por otra parte, en un país con una realidad social netamente diferente como Perú, nos encontramos con una obra como *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner, en la que se profundiza en la situación del indio en las comunidades rurales. Una novela que es un alegato comprometido con la situación de dominación vivida por el indio peruano, consecuencia de la introducción de las pequeñas comunidades productoras en las estructuras capitalistas.

La indagación literaria de una realidad en la que los sueños de modernización asociados al culto al progreso no solucionan las contradicciones que acuciaban a las naciones americanas desde su independencia dio a esta novelística un marcado carácter moral. Ante esta realidad, una gran parte de los novelistas de fin de siglo se ve compelida, desde una estética realista y naturalista, a reflejar las contradicciones de un pensamiento positivista que monopolizaba la cultura y la política de la época. Aun así, estamos de acuerdo con Ángel Rama (1982d) y Jean Franco (1990) en destacar su carácter polémico y combativo, pero planteado más como problemática moral que social: «Se combatía, no la desigualdad de una sociedad, sino la hipocresía moral que habían asumido las clases dominantes», afirma el crítico uruguayo (1982d: 99). En realidad, en este periodo de indecisión ideológica y estética que es la literatura finisecular, se publican tanto novelas que defienden un orden positivista y civilizador, como aquellas que critican sus rasgos más superficiales, y otras tantas que evidencian y atacan sus contradicciones e injusticias sociales.

De cualquier modo, es en esta coyuntura de consolidación de la narrativa realista en el continente, unida a una progresiva conciencia de las consecuencias negativas de la modernización y culto al progreso (entre ellas las tiranías), y de los cambios sociales y culturales derivados de la integración de los países al orden capitalista neocolonial, cuando comienzan a surgir un mayor número de novelas con temática dictatorial. No son obras que, por sus características literarias, pertenezcan al subgénero de la novela del dictador tal como lo describimos en este trabajo; sin embargo, sí forman parte del más amplio subgénero de la novela de la dictadura, definido exclusivamente por el tratamiento novelístico de la temática dictatorial, y del que, a su vez, forma parte el más específico subgénero que nos ocupa. *El hombre de hierro* (1905) de Rufino Blanco Fombona y *El cabito* (1908) de Pedro María Morantes son dos ejemplos paradigmáticos que presentan numerosos rasgos que van a prevalecer en las novelas sobre gobiernos tiránicos que serán publicadas en los años posteriores: maniqueísmo ingenuo e inflexi-

ble; tono panfletario; tendencias ideológicas y políticas netamente marcadas; búsqueda de una polémica que los enfrente al dictador, individuo histórico que va a ser causa y objetivo final de la obra. Los autores ven en la novela un arma política y expresan su punto de vista ideológico y militante a través de personajes y situaciones cuya significación no deja espacio a la ambigüedad. La realidad se simplifica en función de una situación política inmediata, lo que tiende a descalificarlas estéticamente, siendo con frecuencia acusadas de ser obras panfletarias. Como hemos comentado anteriormente, estas características hacen que la mayoría de estas obras conformen una novelística que no aporta grandes avances en la formación del subgénero de la novela del dictador. Su marcado proselitismo político las aleja de los aspectos más relevantes que, en nuestra opinión, han llevado a este subgénero a altas cotas de autonomía artística, calidad literaria y profundidad de análisis de la realidad americana. Sin embargo, no dejan de ser relevantes como confirmación de un proceso de consolidación de la novela (y el realismo literario) como herramienta de combate político en Hispanoamérica, y reflejo de una situación dictatorial que irrumpe con cada vez mayor protagonismo en la narrativa de ficción.

Hemos considerado coherente realizar esta breve síntesis del proceso de absorción y aclimatación de la novela realista en los países hispanoamericanos para mostrar su estrecha relación con el supuesto «vacío» de obras con temática dictatorial que la crítica ha apuntado, por alusión u omisión, en los estudios sobre el tema. La novela se potencia como género que retrata los cambios sociales y culturales en la acelerada modernización e inclusión de los países hispanoamericanos en el sistema capitalista mundial, y se consolida como molde literario perfecto para retratar los conflictos derivados de la nueva situación de dependencia neocolonial. Esto ocurre de manera asincrónica en los diferentes países del continente pero es una tendencia general que se desarrolla totalmente en las primeras dos décadas del novecientos, momento en el que la novela toma protagonismo para tratar el tema dictatorial desde un punto de vista «combativo». A esto debemos añadir la cada vez mayor disidencia de los grupos urbanos frente al poder de la oligarquía exportadora; la conciencia de las contradicciones y fracasos de la modernización y del pensamiento positivista como ideario trasplantado e incapaz de aportar soluciones a las problemáticas americanas; el cambio de perspectiva sobre el tirano en su relación directa con el contexto político-social latinoamericano y no como simple «abominación histórica» producto de la barbarie; y la cada vez más frecuente persecución y acoso de la dictadura a intelectuales de ideología política opositora (una parte de

ellos relacionados con el incipiente ideario socialista y anarquista). Todos estos factores forman un caldo de cultivo propicio para que el dictador como personaje tenga cada vez mayor importancia y protagonismo en la narrativa hispanoamericana.

Por otra parte, y antes de entrar plenamente en el análisis de las relaciones del movimiento modernista con la novela del dictador queremos evidenciar que, como comenta Ramón Luis Acevedo en su estudio *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana* (2002):

La novela que se escribió durante el periodo modernista no puede reducirse a una sola fórmula estética. Los autores se caracterizan por su indecisión, su deseo de experimentar y armonizar diversas fórmulas literarias. Se percibe en ellas las huellas del romanticismo aún vigente, el simbolismo, el parnasianismo, el impresionismo, el psicologismo, el realismo y el naturalismo. La mayor parte de los escritores asociados al modernismo cultivan distintos tipos de novelas donde se combinan, en mayor o menor grado, diversas tendencias (29).

En consecuencia, los límites entre una novela realista o naturalista y una obra modernista son en ocasiones muy difusos. Los dos movimientos, sincrónicos, se contaminan haciendo que este tipo de clasificación se vuelva ineficaz. De esta manera, aunque *El hombre de hierro*, *El cabito* o *La sangre* sean, en su representación del mundo, realistas, su cuidado lenguaje y la tendencia a la introspección de algunos de sus personajes denotan ciertos rasgos modernistas, siendo, en nuestra opinión, innecesario adscribirlos a uno u otro movimiento. Iván A. Schulman (2008) explica este sincretismo estético como un rasgo característico de la época e incluso de las letras del continente:

En la filosofía del periodo presenciamos una nota de evolución incesante o de fluidez lo mismo que en literatura donde se descubre una sucesión de tendencias y de normas, superadas, absorbidas o armonizadas de acuerdo con el sincretismo perenne de la cultura hispanoamericana (532).

4.2. El movimiento modernista y las dictaduras. «Las fieras del trópico» de Rafael Arévalo Martínez.

El nacimiento, desarrollo e intensa influencia del movimiento modernista en la literatura hispanoamericana entre los años 1882 y 1914 es, como hemos apuntado anteriormente, la principal causa esgrimida por la crítica para explicar la escasez de narrativa que trata la temática del dictador y la dictadura en este periodo. Los dos aspectos más

importantes que se presentan como explicaciones sólidas para esta relación de causalidad son dos tópicos sobre la literatura modernista: la reducida importancia dada al género novelístico y, sobre todo, la falta de compromiso político o ideológico, aspecto este estrechamente relacionado con otros rasgos como el gusto por lo exótico, la actitud excéntrica o la tendencia a un aristocrático aislamiento de la realidad circundante.

En líneas generales, estamos de acuerdo con estos argumentos que coinciden con los expuestos por Carlos Pacheco (1987), citados al principio de este capítulo, y que corresponden con las características más subrayadas por la crítica al intentar definir el modernismo literario hispanoamericano: crítica de los valores burgueses pero, en su mayoría, sin compromiso político activo; tendencia a la evasión de la realidad; y creación preocupada por un formalismo esteticista alejado del contexto histórico-social. Esta perspectiva ha sido predominante en una parte de la crítica para la que el movimiento modernista se encuadra dentro de una visión apolítica y escapista que está presente en sus rasgos más superficiales y que, por poner un ejemplo significativo, está en la base de la larga polémica en torno a la separación, como términos historiográficos, de «modernismo» y «generación del 98». Este debate, desarrollado durante todo el siglo XX y que todavía hoy mantiene posiciones encontradas, se basó fundamentalmente en la concepción de una dicotomía excluyente en la que se asociaba el término «modernismo» a la idea de un movimiento estético, cosmopolita, sensualista, cuyo objetivo principal es la búsqueda de la belleza y, por otra parte, la «generación del 98» como un concepto que designa un movimiento intelectual, de alcance espiritual y político, comprometido con la realidad del momento histórico, orientado a indagar, concienciar, meditar y analizar problemas de cariz sociológico. Esta dicotomía, defendida desde varios ángulos teóricos por Pedro Salinas, Pedro Laín Entralgo o Guillermo Díaz-Plaja, y que tuvo su punto de inflexión hacia un cambio de perspectiva en el ensayo de Ricardo Gullón «La invención del 98» (1969), no hace sino confirmar una visión estrecha y estereotipada del modernismo que solo los estudios más profundos realizados a partir de los años setenta han conseguido desmentir⁷⁸. A partir de ese momento el modernismo se contempla, coincidiendo en muchos aspectos con la perspectiva de Juan Ramón Jiménez en su célebre curso sobre el tema impartido en 1953, no solo como un movimiento literario sino

⁷⁸ En el ámbito hispanoamericano fue notable la repercusión de «Modernismo, 98, subdesarrollo», texto de Roberto Fernández Retamar leído en el III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en México en 1968, y recogido en su libro *Ensayo de otro mundo*, segunda edición ampliada, Santiago de Chile, 1969.

como un espíritu de época, una sensibilidad y una actitud vital frente a la realidad característica del fin-de-siglo en la literatura occidental⁷⁹. Es a partir de esta mirada más amplia, en la que las relaciones del escritor modernista con la realidad histórico-social de su tiempo constituyen un factor esencial para comprender su obra, cuando podremos entender cuál fue la aportación del movimiento a la creación de la novela del dictador y, más concretamente, indagar sobre cómo y por qué un cuento escrito en 1914 –por un autor cuya trayectoria está ligada indiscutiblemente al modernismo como es Rafael Arévalo Martínez– refleja una gran cantidad de rasgos característicos del subgénero en las etapas más modernas de su evolución.

Octavio Paz, en su ensayo de 1972 *Los hijos del limo*, explicaba el surgimiento del movimiento modernista como «la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientismo positivista» (1972: 94). Para el pensador mexicano la inmensa influencia del positivismo en la sensibilidad e ideología del pensamiento latinoamericano creó una «dialéctica contradictoria» entre los nuevos autores y su contexto político-social. Una realidad cuyo imaginario de progreso industrial y social se sustentaba en una ideología que, más allá de ser el pensamiento dominante de una burguesía liberal interesada en el desarrollo y modernización del país, sirvió en realidad como base ideológica a una oligarquía de grandes terratenientes. Desde esta perspectiva, la visión superficial del modernismo como movimiento desconectado de la realidad de su época, actitud relacionada sobre todo a su exaltación del arte como bien supremo, su cosmopolitismo y su veneración por la modernidad (dos conceptos, cosmopolitismo y modernidad, prácticamente sinónimos para los modernistas), cambia su sentido: en verdad «son una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana. [...] El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos» (Paz, 1994: 24).

Asumiendo la perspectiva de Octavio Paz (y la de numerosos estudios posteriores que profundizaron en la misma órbita de relaciones modernismo/realidad histórico-social⁸⁰) como base para reflexionar sobre la actitud de la literatura modernista frente al

⁷⁹ El libro *El modernismo /notas de un curso*, de Juan Ramón Jiménez, fue publicado por la Editorial Aguilar en 1962. La edición, prólogo y notas corrieron a cargo de Ricardo Gullón, máximo representante de una nueva postura crítica respecto a la perenne polémica generación del 98-modernismo.

⁸⁰ Desde un autor anterior a Paz como Luis Alberto Sánchez, y su *Balance y liquidación del Novecientos* (1941), hasta Juan Marinello, Jorge Abelardo Ramos, Juan José Hernández Arregui, Ángel Rama, Jean Franco, José Luis Romero, Iván A. Schulman, José Olivio Jiménez y un largo etcétera.

poder, su supuesto apoliticismo, la actitud relativamente desarraigada y tendencia a la evasión elitista y formalista adquieren un significado más complejo, lleno de ambigüedades y conflictos: Cosmopolitismo, hispanismo, latinoamericanismo asociado al arielismo, idealismo anticapitalista, espiritualismo, elitismo, culto al individualismo y rechazo al imperialismo estadounidense se conjugan como elementos reiterativos, de manera sincrónica o asincrónica, en las obras de los principales representantes del movimiento, presentando una cierta vaguedad ideológica, poco homogénea y en ocasiones contradictoria, tanto desde un punto de vista individual como grupal.

En función del tema que nos ocupa, y como ejemplo abarcador de esta ambigüedad y marcado relativismo ideológico, nos concentraremos en la relación de los autores modernistas con los detentadores del poder económico y político de su época. En este sentido las interpretaciones varían dependiendo de cada crítico, provocando que quienes defienden la existencia de un compromiso político y social dentro del movimiento puedan invocar como ejemplos la defensa de la independencia cubana en José Martí, el anarquismo de Manuel González Prada, la participación en la fundación del socialismo argentino de Leopoldo Lugones o la aguda crítica al caudillismo de un autor como José María Vargas Vila. Sin embargo, estos casos se configuran como excepciones dentro de un acercamiento más global a los posicionamientos políticos de los escritores modernistas. En realidad, la actitud preponderante entre los autores fue la sumisión y el halago interesado a la élite económica y a los propios dictadores.

Ángel Rama (1984b) analiza la necesidad que siente el escritor modernista de introducirse en el engranaje del mecanismo capitalista, sucumbiendo a la lógica materialista de la oferta-demanda y, por tanto, entrando en una profunda contradicción con su discurso predominante anti-burgués e idealismo anti-economicista. Esta necesidad de integrarse en un nuevo sistema económico, social y cultural provocó en el artista modernista una actitud frecuentemente acrítica e incluso adulatoria frente a los grupos sociales dominantes. Lo explica de manera clara Ramón Luis Acevedo (2002):

El artista rechaza a la burguesía, reacciona con desprecio y actitudes provocativas o irónicas y asume posturas de aristocrático aislamiento. Sin embargo, secretamente envidia a los que ostentan el poder económico, tanto por su poder como por su prestigio social, y a veces se ve en la necesidad de servirles y hasta de adularlos como potenciales proveedores de la base económica que necesita para poder dedicarse con exclusividad a la creación artística (20).

Esta actitud estaba condicionada en buena medida por una búsqueda de apoyo económico o la asignación de un cargo público que les diese estabilidad financiera⁸¹. Una laxitud política que les llevaba a poner su prestigio y su influencia en la opinión pública al servicio del gobierno que los beneficiase. Entre las numerosas relaciones entre escritores modernistas y gobernantes destaca, por célebre y representativo, el ejemplo de Manuel Estrada Cabrera, tirano guatemalteco cuya propensión a rodearse de intelectuales y poetas, y su generosidad para con estos, ha dejado una buena muestra de elogios, loas y panegíricos de autores como José Santos Chocano, Enrique Gómez Carrillo, Máximo Soto-Hall y –tal vez más recordado por su importancia como icono modernista– Rubén Darío⁸².

En realidad, como explica Ángel Rama (1984b), si esta incorporación a las leyes del mercado era conflictiva para el escritor modernista en un primer momento, la cada vez más intensa exaltación de la personalidad, el subjetivismo y el individualismo se acomodaron con coherencia a las premisas del pensamiento liberal aliado a la expansión capitalista neocolonial. En relación a esta coherencia es justo destacar que, más allá de los evidentes beneficios personales que proveían las buenas relaciones con los poderes políticos y económicos, muchos de los rasgos definitorios del movimiento modernista, tales como el elitismo, el aristocratismo y un cierto cesarismo ya preponderante en la producción literaria de principios de siglo, tienen una influencia difusa de las lecturas de Nietzsche y de autores del decadentismo europeo como D'Annunzio y Barrès⁸³. Existe además un desarraigo del artista marginado y un rechazo a la burguesía liberal, que asumía el poder del antiguo patriciado económico, y todos los supuestos valores asociados a esta nueva clase preponderante: igualitarismo, democracia, racionalismo, ciencia, progresismo, etc. Su estética –llena de referentes aristocráticos, objetos «raros» y selectos, ambientes refinados– no hace sino marcar un opulento exotismo que, en su

⁸¹ Pablo Yankelevich (2000), refiriéndose a los escritores modernistas, explicaba los motivos del afán de muchos de ellos por conseguir un puesto diplomático: «Para aquellos profesionales de las letras, integrarse al servicio exterior resultaba atractivo. La seguridad de una remuneración mensual, la tranquilidad de una vida diplomática, en suma, gozar de un mecenazgo que lo mismo permitía alternar con jefes de Estado, que participar en la bohemia literaria ensanchando vínculos con escritores, editores y hombres de la cultura de otras latitudes» (133).

⁸² En el año 1908 Estrada Cabrera y Rubén Darío se distanciaron, después de una buena relación, por causa de la política belicista contra el gobierno de Nicaragua del dictador guatemalteco. Sin embargo, en 1915 Darío, en los últimos años de su vida y muy deteriorado físicamente, vuelve a Guatemala y allí, presionado por Estrada Cabrera, escribirá dos poemas: «Mater Admirabilis», dedicado a la difunta madre del gobernante, y «Palas Athenea», escrito para ser leído durante las célebres Fiestas de Minerva organizadas por el tirano.

⁸³ Véase el artículo de Klaus Meyer-Minnemann, «La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencia» (1984).

brillantez, los diferencia individualmente de la vulgaridad de las masas⁸⁴. Carlos Real de Azúa, en su artículo de 1986 «El modernismo literario y las ideologías», comenta a este respecto:

Con esa pasión por la brillantez es lógico que exaltaran y aun hincharan las figuras de los reales o potenciales héroes que de lejos o de cerca creyeron identificar; difundieron en sus primeras definiciones cívicas el reclamo por hombres nuevos, civiles y limpios, contra las viejas y tradicionales rémoras sociales que representaban las castas oligárquicas y las castas pretorianas entre las que se bamboleaba el gobierno de sus propios países. Lo que quiere decir también que, en la medida que los males que sufrían sus pueblos los acuciaban, pusieron en la excelsitud y en la acción personales —no en fuerzas, grupos, clases o equipos— cualquier esperanza de remedio (1996: 411).

Este individualismo, que se convierte en una característica cada vez más intensa en el movimiento modernista, tiene una doble faz: el repliegue sobre sí mismos de los escritores es, como comenta Iván A. Schulman (2008), un desarraigo ante el marasmo ideológico del fin de siglo, la reacción ante la multiplicidad de ideas que eran adoptadas y después rechazadas en breve tiempo, lo que les llevó a una angustia que agudizó su marginalidad, provocando un mayor distanciamiento de la realidad circundante, una búsqueda interior «esperando encontrar el solaz que el mundo trastornado en trance evolutivo les negaba» (533).

En un tema tan amplio como la relación del movimiento modernista con la realidad histórico social de su tiempo, hemos querido subrayar dos aspectos que consideramos fundamentales para profundizar en las razones de la escasez de narrativa con tema dictatorial entre los autores modernistas y que, a nuestro parecer, pueden justificar, en parte, el poco interés por la temática: la preferencia de una literatura que privilegia la indagación subjetiva y la introspección poética y, por otro lado, la relación ambigua de los escritores con el nuevo orden capitalista dominado por la burguesía. Sin embargo, con base en esta misma ambigüedad y otros aspectos que lo enlazan directamente con el pensamiento finisecular hispanoamericano, va a aparecer un cuento con rasgos definitivos de lo que será, desde la indagación que propone el presente trabajo, la novela del

⁸⁴ Carlos Monsiváis, en su artículo «Clasismo y novela en México» (1975), identifica en la actitud aristocrática y elitista de los poetas modernistas mexicanos un evidente trasfondo ideológico en el que implícitamente «depositan su solidaridad con el orden que hará viable a la nación». Un orden que se enfrenta frontalmente con la «vulgaridad» del pueblo no civilizado: «Ante el "salvajismo", el afrancesamiento de Manuel Gutiérrez Nájera, la filosofía de Amado Nervo o la perfección de Díaz Mirón son, claramente, programas políticos» (167).

dictador hispanoamericana. Finalizaremos este capítulo analizando esta sorprendente excepción.

El cuento «Las fieras del trópico», aunque publicado en 1922, fue escrito entre fines de 1914 y comienzos de 1915, época determinante para el argumento del texto ya que en ese mismo periodo el dictador Manuel Estrada Cabrera ya se preparaba para una tercera reelección al gobierno que detentaba desde 1898 y en el que continuó hasta su derrocamiento en 1920. Estrada Cabrera era un oscuro abogado quetzalteco que había gobernado con éxito Guatemala sustituyendo al gobierno castrense de Justo Rufino Barrios. Su mandato se basó en una combinación de varios factores: autoritarismo que aseguraba el orden en el país, sustentado en gran medida en la opresión, el terror y la censura; integración de Guatemala en el sistema capitalista neocolonial sobre la base de la especialización agrícola en un único producto a ser exportado: el café; estabilidad política que asegurase la producción y los beneficios de cafetaleros, terratenientes, jefes políticos, contratistas, militares y, muy especialmente, las dos compañías con las que la relación de dependencia se hizo más fuerte durante su gobierno: *United Fruit Company* y la *International Railways of Central America*; sistema de concesiones a empresas y gobiernos extranjeros, especialmente estadounidenses, que aumentó la dependencia económica del país respecto al mercado externo; apoyo y expansión de infraestructuras ferroviarias y portuarias, concedidas a empresas extranjeras, y proyectadas en función de la exportación de café y banano; mantenimiento de una mano de obra barata en la figura del indio, preservando el sistema de peonaje con deudas que relegaba al campesino indígena a un estado de explotación propia de un régimen feudal; y, por último, en contraste con esta realidad rural caciquista, Estrada Cabrera se caracterizó por dar una imagen liberal democrática, declarando su amor a la cultura y rodeándose de escritores, estimulando la universidad, fomentando las profesiones liberales, propagando el comercio y organizando eventos culturales. Podemos afirmar que el gobierno de Estrada Cabrera concentró las grandes contradicciones de las tiranías liberales de la época, especialmente en los países centroamericanos y caribeños. Es este el contexto político y social en el que fue creado el relato de Arévalo Martínez y explica en gran parte su contenido.

Por otra parte, en este mismo periodo, Arévalo Martínez formó parte en Guatemala de un grupo de escritores que, a partir de la segunda década del siglo XX, empiezan a desmarcarse de los prestigiados autores que colaboraban con la dictadura (Gómez Carrillo, Soto Hall, Chocano). La llamada generación de 1910 emergía entre las contra-

dicciones de la Guatemala estradacabrerista protagonizando en poco tiempo la producción cultural del país. Con el apoyo y gran influencia del catalán Jaime Sabartés, autores como Carlos Wyld Ospina, Alberto Velásquez, Osmundo Arriola, Francisco Fernández Hall y el propio Arévalo Martínez formaron un grupo que, más allá de las inevitables concesiones al régimen, se mostró crítico con el proyecto liberal en el que estaba embarcado el país.

Arévalo Martínez, después de publicar dos volúmenes de poesía de estética modernista, *Maya* (1911) y *Los atormentados* (1914), y de escribir su primera obra en prosa de corte autobiográfico, *Una vida* (1914), se consagró con el libro de cuentos *El hombre que parecía un caballo* (1915), en el que por primera vez practica un tipo de narración extremadamente original y que le ha otorgado fama mundial: los llamados cuentos psicozoológicos. Dentro de esta denominación se encuentra el relato «Las fieras del trópico».

Sophie Féral, en su excelente estudio «La animalidad en los cuentos de Rafael Arévalo Martínez» (1997), realiza una crítica al abuso que, a partir de la primera formulación del término «relato psicozoológico» empleado por Arturo Torres Rioseco en 1943, han hecho los investigadores de este concepto, del que, en su opinión, nadie ha conseguido dar una definición cabal, y por tanto «no constituye un instrumento de análisis válido» (377). La investigadora parte de la propia definición de Arévalo Martínez, expresada en su novela de 1922 *Manuel Aldano*: «una extraña ley física, que da a todos los hombres más o menos el aspecto y hasta las características de un animal y parece ser la firma con que el creador selló la unidad de todo lo creado» (cit. pos. Féral, 1997: 377), y relaciona el animalismo presente en los cuentos con el arraigado nahualismo indígena guatemalteco y sus reminiscencias en la idiosincrasia mestiza. Un enfoque que, a nuestro parecer, puede identificar el origen de la animalización simbólica de los personajes pero que no explica su sentido, ya que la mentalidad de la intelectualidad guatemalteca de la época siente un rechazo hacia los elementos indígenas escondiéndolos bajo «disfraces universales» y «europeos». No hay una reivindicación del pasado indígena y un uso del nahualismo comparable al que hará, por ejemplo, Miguel Ángel Asturias en *Hombres de Maíz* (1949), pero sí un uso estético de esta simbología en la que lo fantástico e inconsciente se confunde con la realidad al mismo tiempo que «la relación del hombre con el animal se vuelve, por lo tanto, más íntima, al sustituirse, de alguna forma, este con aquel» (Féral, 1997: 393).

El cuento «Las fieras del trópico» fue publicado en 1922 en el libro *El señor Monitot*, acompañando a otros relatos psicozoológicos. El retraso en su publicación se explica por el miedo a las represalias del régimen de Estrada Cabrera a causa de la supuesta crítica implícita a su gobierno existente en el cuento. Este hecho nos hace comprender el clima de terror y represión en el que escribían los autores guatemaltecos de la época, y hacen comprensibles las posibles concesiones a la dictadura en las que incurrieron la mayoría de los integrantes de la llamada generación del 1910⁸⁵. Por otra parte, en lo que respecta a nuestro estudio, ejemplos como este solo confirman la gran dificultad que existe para dirimir, en un movimiento marcado por la ambigüedad ideológica como es el modernista, en qué medida los posicionamientos políticos que podemos extraer de nuestras lecturas coinciden con las del autor o están condicionadas por una autocensura marcada por la violencia represiva dictatorial. En el caso de Arévalo Martínez, y de los amigos que le aconsejaron no publicar el cuento, los temores estaban justificados a tenor de las interpretaciones que se sucedieron tras la posterior publicación del texto.

El relato narra el encuentro en un tren y la prolongada y obligada estadía en un hotel de Heliópolis (capital del imaginario país de Orolandia) entre el comerciante de coñac Pedro de Ardens, narrador de la historia, y el general José de Vargas, famoso gobernador del Estado de Atlanta y auténtico protagonista de la narración. La crítica ha relacionado desde el momento de su publicación a José de Vargas con Estrada Cabrera o, más coherentemente, con Jorge Ubico, a la sazón gobernador de la región de Retalhuleu y años después «digno» sucesor del dictador⁸⁶. Sin embargo, una declaración del propio autor desautoriza esta interpretación:

Varios intelectuales quezaltecos me hicieron observar que la publicación del tercero [Las fieras del trópico] resultaría peligrosa, porque la suspicacia del Gobernante Estrada Cabrera vería alusiones políticas en este cuento, que por desgracia pudo tener por escenario cualquiera de las repúblicas hispanoamericanas, en las que con tanta frecuencia se encuentran hombres de la psicología del señor de Vargas (cit. pos. Acevedo, 1989: 482).

Estas palabras de Arévalo Martínez se ven confirmadas en el análisis pormenorizado del cuento, del que no podemos interpretar nítidamente que el país en el que se

⁸⁵ El propio Arévalo Martínez tuvo que participar en las Fiestas Minervales de 1917 al ser elegido por Estrada Cabrera como orador oficial.

⁸⁶ Jorge Ubico gobernó Guatemala de 1931 a 1944.

producen los acontecimientos sea específicamente Guatemala, o que el protagonista de la historia sea una trasposición literaria de Estrada Cabrera o Jorge Ubico. En realidad, Orolandia puede ser perfectamente Guatemala o cualquier otra república tropical de Hispanoamérica⁸⁷, la interpretación no será nunca concluyente sino que la ambigüedad de la representación provoca que dependa enteramente del punto de vista del lector. Es en este aspecto donde encontramos un rasgo característico del subgénero de la novela del dictador: la representación de una realidad dictatorial hispanoamericana desde un filtro estrictamente literario. Y no solo eso, «Las fieras del trópico» es un relato en el que el autócrata es protagonista absoluto de la narración. De hecho, la base del cuento es, al igual que todos los cuentos psicozoológicos de Arévalo Martínez, el análisis de la personalidad de este personaje, su psicología. Desde este punto de vista el relato enlaza directamente con *Facundo* de Sarmiento, pero su carácter ficcional y la profundización en la psique del tirano lo sitúan como un antecedente claro de las obras más modernas y relevantes del subgénero.⁸⁸

Desde el comienzo del relato el país de Orolandia está descrito con trazos ciertos y concretos por Pedro de Ardens, pero esa concreción se da únicamente en aquellos aspectos con los que podría ser identificada cualquier nación dirigida por un dictador:

Ya sabía yo que la milagrosa república de Orolandia era un país semisalvaje, en el que no estaban garantizados los derechos del hombre. La vida y la hacienda dependían no solo del gobernador del Estado, sino de cualquier insignificante orolandés que tuviese algún vínculo con él, desde los que le estaban más próximos, hasta el último miembro de la policía pública o secreta (76).⁸⁹

El clima de terror se fundamenta en el poder de un solo hombre y la red de relaciones que se pudiera tener con él. La ley no tiene ningún valor en «la vida y la hacienda» de los habitantes de Orolandia, solo la voluntad del gobernador, dueño y señor del que es, en consecuencia, su reino. Sin embargo, frente a esta descripción surgida de los

⁸⁷ En este periodo son las repúblicas centromericanas y las caribeñas las más castigadas por las dictaduras: Porfirio Díaz en México (1876-1911), Ulises Heureux (1877-1900) en la República Dominicana, José Santos Zelaya (1893-1909) en Nicaragua, Juan Vicente Gómez (1908-1935) en Venezuela. Orolandia, que podría ser la trasposición ficcional de cualquiera de estos países tropicales, aparecerá nuevamente como país ficcional en otra narración del autor, una de las primeras novelas antiimperialistas del continente: *La oficina de paz de Orolandia* (1925).

⁸⁸ De la misma opinión es Ramón Luis Acevedo: «En medio del apogeo de su poder, Arévalo Martínez anticipa *El otoño del patriarca*. Ningún narrador anterior a él había dado una visión tan coherente y penetrante del dictador y durante varias décadas ninguno lo superará en la caracterización de este arquetipo americano» (1989: 491).

⁸⁹ Todas las citas del cuento «Las fieras del trópico» han sido extraídas de *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (1997: 76–97), edición crítica al cuidado de Dante Liano.

diferentes relatos que el narrador ha escuchado sobre Orolandia y su gobernador, aparece repentinamente en escena el propio José de Vargas, el cual ya había sido sintéticamente presentado en la primera línea del cuento: «Es uno de los hombres más bellos que he conocido en mi vida», y que poco después va a ser descrito más detenidamente de la siguiente manera:

Yo veía al hermoso ejemplar de la especie humana que deleitaba mis ojos en esa hora, bello como un arcángel, vestido todo de tela blanca, en armonía con el terrible calor de aquel territorio tropical; con sombrero y zapatos blancos, con ojos claros, de tez blanca, de pelo casi rubio, todo él claro y blanco. [...] Se conocía que aquel hombre bello y claro era el señor de la comarca, por derecho propio, con la realeza no usurpada que a las orillas del Ganges tienen los tigres de Bengala. En el caliente trópico como aquel tenían que ser los señores (77).

El dictador de Arévalo Martínez está lejos de la visión repulsiva y grotesca normalmente asociada al dictador –recordemos el ejemplo de *Amalia*– y que va a ser característica en la representación de Santos Banderas o el Señor Presidente. Vargas, siempre desde el punto de vista del narrador, es un ser luminoso, bello, puro, de una claridad deslumbrante y que provoca una inusual atracción causada por un aura de distinción y elitista aristocracia que podemos vincular con rasgos valorados positivamente por el movimiento modernista. Todos estos rasgos, cuya belleza atrae al comerciante como la de un majestuoso tigre, se relacionan apenas unos pocos párrafos más adelante a la idea del dictador positivista, portador del orden y progreso, de la civilización frente a la barbarie. Una interpretación reforzada por la significación del espacio en el que aparece por primera vez el señor de Vargas: el ferrocarril, símbolo del progreso y del avance de la civilización. Todavía dentro del tren, Ardens es cuestionado por el propio gobernador sobre lo que ha escuchado sobre su persona, a lo que este responde:

Le hacen todos la justicia de que es probo: diz que es la primera vez que el país es gobernado por un hombre que no roba; y como el territorio bajo su mando es tan rico, diz que a pesar de la guerra, está económicamente más próspero que nunca [...] Dicen, por último, y esto es lo que más le alaban, que su mano de hierro ha garantizado por primera vez la propiedad y la vida, castigando sin clemencia a ladrones y asesinos. Y todo esto se lo aplauden, tanto más cuanto que confiesen que usted es su primer gobernante bueno; parece que, como en los demás estados, en el rico Estado que usted rige, antes vivieron las gentes como en un país bárbaro (77-78).

Esta descripción perfecta de lo que sería el dictador honrado y progresista, el tirano necesario y civilizador, es rápidamente matizada: «se le acusa de ser el hombre más sanguinario que ha subido al poder en Orolandia: se le acusa de ser fríamente cruel

como un tigre...» (78). De nuevo podemos observar cómo la figura del tigre vuelve a aparecer nuevamente en la descripción de un tirano, recordemos a Facundo Quiroga, «el tigre de los Llanos», o a Rosas retratado por José Mármol. Sin embargo, la característica que más define al personaje de Vargas es su ambivalencia, con rasgos positivos y negativos presentados de una manera ambigua precisamente por el mismo animal que lo representa. La figura del tigre estará asociada al gobernador durante todo el relato y se convierte en la auténtica clave semántica del cuento. Ardens no sabe qué pensar sobre el gobernador, ni siquiera consigue discernir cuáles son los sentimientos que le provoca; en cierto momento de la narración comenta: «es imposible temer aquello que se admira», y más adelante: «me inspiraba, a pesar de mi miedo, una admiración irresistible» (78). El autócrata despierta en aquellos que están a su alrededor miedo y admiración, desprecio y orgullo, amor y odio. Es un ser complejo, difícil de descifrar.

El desarrollo de la acción mantiene constantemente su eje en torno al tono de ambigüedad e indefinición ante el personaje, tanto en las escenas en las que el comerciante ve a su anfitrión actuar y ejercer su poder absoluto en pos de un personal sentido de la justicia, como en los relatos que escucha Ardens sobre el autócrata en boca de otros personajes: «si este admirable símbolo del poder de un autócrata orolandés solo inspiraba risa, otros de los hechos allí referidos del legendario Señor, causaban pánico» (92). De hecho, las reacciones que provoca en el narrador son cada vez más extremas: «yo escuchaba horrorizado, anécdota sobre anécdota. Un poder maligno parecía atarme a la mesa» (92); o ya en la despedida: «Era tan digno su tono; había tanta serena fuerza en su persona, que lo amé como amo las cataratas, los cordeles desbocados y el trueno» (96).

¿Cuál es el significado de esta constante ambigüedad? ¿Por qué este enigmático magnetismo del comerciante por la presencia del tirano, incluso en los momentos de fría crueldad de tigre asesino? En primer lugar hay que pensar que la elección del protagonista como comerciante, con función intradiegetica en el relato, no es casual. Es un representante de la nueva burguesía surgida de la modernización del país. Es, por tanto, un representante de la civilización. Su atracción por el dictador es llevada hasta el extremo en la narración, casi hasta el absurdo, en lo que, en nuestra opinión, es una clara ironía sobre las ambiguas relaciones de esta clase social con el poder dictatorial. Al mismo tiempo, esta actitud está justificada ideológicamente dentro del relato a través de la animalización y la representación grotesca del pueblo, o más concretamente, del indio:

Podía decirse que frente a mí no había ningún rostro humano. Eran las de mis improvisados amigos y clientes, caras cuadradas de perros de presa, caras achatadas y de puntiagudos hocicos de osos pardos, caras de frentes deprimidas y enormes maxilares inferiores de primates. En aquel banquete yo era el hombre. Los demás eran bestias feroces. En un rudo mocetón que comía, bebía y callaba, era, sobre todo, mayor la terrible expresión de bestialidad. Su ancho cuello de toro parecía congestionado; todo en él daba la sensación de una embestida. Sus ojos sanguinolentos guardaban tanta distancia entre sí que casi parecían laterales. Cuando se le dirigía la palabra bajaba invariablemente la cabeza antes de contestar con un malhumorado monosílabo. Evocaba uno de los rudos gañanes de los expendios de carne o un matarife de rastros de ganado mayor (86).

La técnica expresionista, que hace pensar en un antecedente del esperpento vollenclanesco, se repite en varios momentos de la narración dándonos la clave interpretativa del texto:

Delante de mí, como un animal irritado, golpeó a uno o dos hombres, y jamás creyó que pudieran censurarse semejantes actos. Y en mí surgía la apreciación de otro valor moral, para ese hombre extraño, tan puramente cruel. Empecé a estimarlo. En verdad, ¿qué otro monarca podría tener el cetro en aquel caótico imperio? ¿Qué podría, sino una garras formidable, administrar justicia en un mundo animal? (95).

De esta manera, se nos muestra la modernización hispanoamericana y su relación con la figura del dictador en la forma de una paradoja sustentada en los conceptos de civilización y barbarie sarmientinos: la civilización necesita de la barbarie para progresar. El mensaje queda implícito: la civilización no puede prosperar en Hispanoamérica por una cuestión racial, la inferioridad intrínseca a la raza indígena respecto a la europea provoca que esta deba ser controlada y custodiada por una mano férrea hasta que finalmente sea civilizada. Esa posibilidad está explicitada en el final del cuento:

El tren comenzó a andar lentamente; luego más deprisa... Y allí en la escalinata de mármol, desde la que diera felino salto la primera vez que lo vi semiacostado, fijos sus ojos de avellana en la cadena de carros en marcha, estaba el Gobernador, viendo alucinado, una vez más, el ligero reptar de la gigantesca sierpe de acero, contra la que nada podían sus garras formidables; acaso herido en sus instintos de fiera por aquel símbolo de la civilización, comprendiendo vagamente que se desmoronaba el imperio de las bestias (97).

El discurso se revela con más claridad al presentar al dictador como un mal necesario pero temporal. Un recurso tomado de la barbarie para controlar a la barbarie mientras el progreso civilizador llega a todos. Es la representación del cinismo de la

burguesía respecto a las clases subalternas y el indio explotado⁹⁰. El cuento refleja la visión de esa contradicción de la modernización: los Estrada Cabrera deben existir para que se mantenga el régimen semifeudal y bárbaro que sostiene el proyecto liberal decimonónico. La idea es que con el tiempo el progreso llegue a todos, pero partiendo de una premisa: la mayor lentitud del indio para asumir la civilización. Vargas sería así el más cualificado de los gobernantes posibles en función del contexto social de las repúblicas hispanoamericanas.

En la obra de Arévalo Martínez se esboza una crítica y un proceso de ruptura política con el proyecto liberal; sin embargo, como afirma Arturo Taracena Arriola, «la explicación de este proceso de ruptura evidencia sus límites. Entre estos, el más importante fue su incapacidad manifiesta de una revalorización del indígena en la sociedad y la historia guatemalteca.» (1997: 235). De cualquier forma y asumiendo esas limitaciones, el cuento analizado presenta una visión del dictador muy interesante para nuestro estudio ya que, en su análisis, se aprecian características del futuro subgénero de la novela del dictador. La principal es un cambio de perspectiva respecto a la figura del tirano: el dictador deja de percibirse e interpretarse como una aberración histórica y pasa a analizarse como una consecuencia directa de una determinada situación histórico-social. El tirano por tanto se convierte en un ambiguo símbolo de la identidad americana, un enigma histórico.

Por otra parte, Arévalo Martínez anticipa otro de los componentes esenciales del subgénero: el tratamiento narrativo de la mitificación del tirano y su relación en la dialéctica entre el dictador y el pueblo sometido al poder dictatorial. Es el pueblo bajo su dominio el que otorga el aura de poder omnipresente al gobernador. Vargas, desde el primer momento de la narración, en el encuentro de los dos personajes protagonistas, lo primero que quiere saber es qué se dice de él, qué cuentan las historias «en que era héroe de fábula» (76). La fama y la impresión de respeto y terror que provoca su pre-

⁹⁰ Carlos Monsiváis (1975), refiriéndose a la literatura mexicana durante el gobierno de Porfirio Díaz, pero con argumentos perfectamente asimilables a la Guatemala de Estrada Cabrera, explica el rechazo de las clases dominantes al «populacho» y cómo en el racismo contra el indio «se refleja y se acrecienta la falsa conciencia de la burguesía que prodiga un mito: el indígena como lastre nacional y raza irredimible» (170). Este racismo, que desembocó en muchas ocasiones en el genocidio real, tiene su base en la idea de que el indio es el último escollo del proyecto civilizatorio. Esta idea de «pueblo» será prolongada por la ideología dominante y, en opinión de Monsiváis, estará presente en la narrativa mexicana hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. El pueblo aparecerá como «una escenografía borrosa y tumultuaria», y se entronizarán las distinciones: «de un lado, "la gente de razón"; del otro, la gleba, la indiada, el populacho, los léperos, los carentes de moral y de ambiciones» (166).

sencia son los dos elementos fundamentales en los que sustenta su tiranía, y el dictador lo sabe, de ahí su preocupación. Sus hechos se confunden con lo legendario, lo mágico:

¿Qué le parece nuestro Gobernador, señor Ardens? ¡Es todo un hombre! Y luego innúmeras, feroces anécdotas, coreadas por un aplauso unánime. En ellas aparecía el Gobernador, ser instintivo como un salvaje, disponiendo de fuerzas ocultas, incomprendidas por el hombre, que le permitían realizar hechos de milagro (89).

En nuestra opinión, si Arévalo Martínez crea una narración que reúne algunas de las claves de lo que va a ser la poética fundamental de la novela del dictador es gracias a la práctica de una literatura personal que se sitúa en las últimas etapas de la narrativa modernista⁹¹, con características distintivas que se acercan cada vez más a las vanguardias de los años veinte, contexto en el que van a surgir las dos obras fundacionales, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*. Ramón Luis Acevedo (2002) enumera en su estudio sobre la novela modernista algunos de los elementos presentes en el relato que enlazan directamente con las vanguardias históricas:

Se manifiesta un anhelo de profundidad humana y filosófica, y la novela tiende hacia las formas autobiográficas. Predominan los procedimientos simbolistas y el lirismo de lo cotidiano. La prosa tiende a desnudarse del oropel deslumbrante y la plasticidad del modernismo parnasiano. La expresión corresponde a un lirismo refrenado y en ocasiones la visión torturada de los personajes se traduce en un estilo expresionista. Lo fantástico y lo imaginativo empiezan también a ocupar su lugar. La novela modernista comienza a rebasar sus límites (77).

Arévalo Martínez rebasó esos límites en sus cuentos psicozoológicos profundizando en el simbolismo, el expresionismo y ciertos rasgos que anticipan el surrealismo. Formalmente está más cerca de las vanguardias que del modernismo, aunque toma de este no pocos rasgos y actitudes, entre los que destaca la tendencia a una narración subjetiva e introspectiva frente al objetivismo mimético propio del realismo.

En nuestra opinión, lo que el cuento «Las fieras del trópico» nos demuestra es que los ingredientes necesarios para que el subgénero de la novela del dictador evolucionase hacia las formulaciones posteriores estaban ya presentes en los primeros años

⁹¹ Dante Liano considera «un lugar común» situar a Arévalo Martínez dentro del movimiento modernista. Estamos de acuerdo con el investigador, al referirnos a la obra completa del escritor guatemalteco es obvio que supera una clasificación basada en movimientos literarios. No obstante, al estudiar sus primeras obras, entre ellas el cuento analizado, es indudable su deuda con el modernismo, como también reconoce Liano, aunque enfatiza, en nuestra opinión de manera acertada, junto a la influencia de Poe, la originalidad y carácter inclasificable de Arévalo Martínez: «Es cierto que sus primeras obras son modernistas, que sus grandes maestros pertenecen al movimiento en cuestión y que, en fin, sus raíces se hunden en ese estilo y sus motivos. Pero Arévalo Martínez va mucho más allá» (1997: XXII).

del siglo XX: la conciencia del tirano como un factor determinante en la comprensión de la identidad latinoamericana; su relación ambigua con elementos tan decisivos en el pensamiento político americano como la dicotomía civilización/barbarie; la importancia del elemento mítico y el imaginario colectivo por su protagonismo en la relación dialéctica dictador/pueblo; las posibilidades de interpretación de la historia y la realidad americana desde la visión trascendente del dictador y su ficcionalización; el tirano como clave enigmática del proceso histórico-social del continente.

Todos estos ingredientes comienzan a tomar una forma literaria coherente, en la que el tema del dictador y la dictadura son desarrollados con una cierta profundidad estética y significativa, a partir del momento en que la novela empieza a distanciarse de la reproducción mimética y objetiva de la realidad y los autores introducen en sus obras la ironía, la imaginación, lo fantástico, lo grotesco, la ambigüedad, el sueño. No es casual que el cuento analizado tenga elementos expresionistas que recuerdan el esperpento de Valle-Inclán y su animalización de los personajes, ni que la capacidad de tener visiones zoomórficas de los narradores de los relatos de Arévalo Martínez nos recuerden inevitablemente a Miguel Ángel Asturias. En este viraje a una novela antirrealista es donde se va a dar la evolución definitiva del subgénero. Quizá sea este el factor más relevante que, junto a los argumentados en estas páginas, explique el supuesto vacío de novelas de dictador realmente relevantes para la evolución del género hasta los años veinte y treinta del siglo XX.

Arévalo Martínez fue un precursor desde su maestría en el relato breve. Años después, cuando quiso retratar la infamia representada por el dictador Estrada Cabrera sin límites de extensión, escribió *¡Ecce Pericles!* (1945), obra que, como comenta Arturo Taracena Arriola (1997):

Rompió definitivamente con la tradición historiográfica liberal, no solo porque en ella se prestaba atención a la emergencia de los sectores subalternos urbanos en la sociedad guatemalteca, sino porque a su vez implicó una aproximación instintiva al verdadero sujeto histórico –los hechos humanos– y un manejo innovador de las fuentes escritas y orales (245).

Libro de gran valor, no desarrolla los rasgos del subgénero señalados anteriormente. Arévalo Martínez no quiso o no pudo continuar la senda que había trazado en su cuento. Quizá el compromiso de retratar y atacar con fidelidad histórica al dictador que había padecido le llevó al gigantesco esfuerzo por reescribir la historia liberal de su país

que es *¡Ecce Pericles!*, obra publicada, significativamente, un año antes de *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias.

Capítulo 5

TIRANO BANDERAS: LA NOVELA INAUGURAL

Tirano Banderas. Novela de tierra caliente, de Ramón María del Valle-Inclán, se publica en Madrid el 15 de diciembre de 1926. El presente capítulo va a centrarse exclusivamente en el análisis de esta novela por considerarla la obra inaugural del subgénero, es decir, aquella en la que es posible identificar los rasgos esenciales de una poética que va a ser adoptada por autores posteriores para sus propias creaciones, haciendo posible una clasificación de conjunto en la que *Tirano Banderas* se situaría como cabeza visible de una tradición narrativa. En nuestra opinión, el reconocimiento de esta novela como obra inaugural abre el camino para resolver las claves genéricas de la novela del dictador e indagar en el desarrollo y transformación del modelo, permitiendo una concepción coherente de esta tipología novelística: las causas histórico-literarias de su surgimiento, los rasgos definitorios que la especifican dentro de la novela de la dictadura, sus relaciones con los antecedentes literarios ya descritos (especialmente *Facundo*) y, finalmente, sus vínculos con *El Señor Presidente*, novela con la que forma un binomio que, a nuestro entender, conforma el núcleo fundacional del subgénero.

Tirano Banderas es considerada una de las mejores –si no la mejor– novela de su autor⁹² y, consecuentemente, ha tenido prácticamente desde su publicación una atención privilegiada por parte de la crítica ocupada en la creación literaria valleinclanesca. El extenso número de trabajos dedicados a la obra reflejan la complejidad y originalidad de una novela que ha sido objeto de detallados estudios interpretativos, concentrados tanto en sus aspectos formales como en su significación ideológica y política⁹³. No obs-

⁹² El propio Valle-Inclán estaba plenamente satisfecho de su creación, como denotan las palabras de orgullo con las que se refiere a la novela: «Lo que he escrito antes de *Tirano Banderas* es musiquilla de violín. Esta novela es la primera que escribo. Mi labor empieza ahora». Citado por Alonso Zamora Vicente en su «Introducción» a *Tirano Banderas*. En Madrid: Espasa Calpe, 1999 (15ª ed.): 25. Esta es la edición de la novela a la que se hará referencia en lo sucesivo.

⁹³ Cuatro ejemplos importantes de este interés sostenido en el tiempo son los estudios monográficos sobre la obra publicados por Emma Susana Speratti Piñero, *La elaboración artística de Tirano Banderas* (1957); Gonzalo Díaz Migoyo, *Guía de Tirano Banderas* (1985); Dru Dougherty, *Guía para caminantes de Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de Tirano Banderas* (1999), y la actualizada y completa «Introducción» (2012) de Juan Rodríguez a su edición de la novela en soporte electrónico a la que se puede acceder en la página <http://www.tiranobanderas.es>. Las aportaciones de estos cuatro estudios serán tenidas muy en cuenta para el análisis propuesto en el presente capítulo. También se consideraron las aportaciones de otros trabajos más generales centrados en varios aspectos de la obra valleinclanesca, pero en los que se da una especial atención a *Tirano Banderas*: Antonio Risco (1966), Gloria Baamonde Tra-

tante, para comenzar nuestro análisis vamos a centrarnos en estudios críticos con un enfoque más amplio: aquellos que tratan las obras hispanoamericanas de temática dictatorial de manera conjunta, y que, en su mayor parte, otorgan a *Tirano Banderas* una cierta importancia, o incluso un marcado protagonismo, en sus investigaciones. De hecho, podríamos catalogar como excepciones, aunque importantes, los trabajos en torno a la novela del dictador que no analizan la obra con mayor o menor profundidad. Señalemos dos ejemplos paradigmáticos de esta postura: en primer lugar sorprende la omisión de la novela de Valle-Inclán en un estudio tan completo y con una visión extremadamente amplia del fenómeno –noventa y cinco obras seleccionadas en su corpus– como el de Julio Calviño Iglesias (1985), ausencia justificada, al parecer, por tratarse de un autor español en una investigación acotada al ámbito hispanoamericano; en segundo lugar, otro ensayo crítico relevante que prescinde del análisis de la obra es el publicado en 1976 por Ángel Rama (1982a), en el que el crítico uruguayo hace una breve referencia a su posible influencia en Miguel Ángel Asturias y califica la obra con el adjetivo «augural», minimizando así la importancia de la novela al interpretarla como un simple presagio de un fenómeno verdaderamente caracterizado por obras posteriores.

No obstante, la perspectiva más frecuentemente adoptada es la de estudiar con cierta profundidad *Tirano Banderas* en función de sus relaciones con *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, en ocasiones de manera conjunta, considerando estas dos obras como claros precedentes de las novelas del dictador de los años setenta. Algunos de los trabajos más representativos de esta postura son los publicados por Giuseppe Bellini (1970, 2000), en los que el crítico italiano analiza *Tirano Banderas* en función de su valor como precursor de la novela de Asturias, siendo esta, en la opinión del Bellini, el más claro representante de lo que denomina «narrativa de la dictadura». Por otra parte, no son abundantes los estudios en los que el centro de atención del investigador es preferentemente *Tirano Banderas* y su relación con novelas hispanoamericanas con temática dictatorial. Esto es así porque la novela es normalmente abordada des-

veso (1993), Amparo de Juan Bolufer (2000) o Darío Villanueva (2005), entre otros. Asimismo, son de suma importancia para la cabal comprensión de la obra los artículos publicados por Ricardo Gullón (1966), Oldrich Belic (1969), Susan Kirkpatrick (1975), Antonio Alonso (1986) y Juan Rodríguez (1995), consultados para nuestro estudio. Para acceder a la amplia bibliografía sobre Valle-Inclán y *Tirano Banderas* véase *Bibliografía general sobre Ramón del Valle-Inclán* (1995), de Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer, y las actualizaciones que estos mismos autores han publicado durante los últimos años en el *Anuario Valle-Inclán* (2002-2011).

de la perspectiva de un precursor, útil para profundizar en otras obras supuestamente más decisivas para explicar el subgénero⁹⁴.

Esta breve introducción a los enfoques más relevantes adoptados por la crítica a la hora de analizar *Tirano Banderas* en relación con su influencia en la novela hispanoamericana del siglo XX, tiene el objetivo de resaltar la casi inevitable inclusión de este autor español –sin importar el enfoque interpretativo escogido– dentro de un trabajo crítico que pretenda analizar la narrativa sobre el tema del dictador en tierras americanas. Este hecho provoca que el fenómeno que vamos a exponer a continuación sea, por contradictorio, extremadamente significativo para nuestro estudio. Nos referimos a la valoración frecuentemente negativa que ha realizado una importante parte de la crítica a la hora de evaluar el retrato novelesco que Valle-Inclán hace de la realidad hispanoamericana. Este punto de vista provoca en muchos casos la minimización de su importancia como precedente de la novelística con temática dictatorial escrita en el continente e incluso de la trascendencia de sus hallazgos formales. Además, estas opiniones negativas provocan un interés aún mayor al contrastarlas con otras críticas con afirmaciones diametralmente opuestas, en las que la recreación de un mundo americano realizada por el autor gallego en *Tirano Banderas* es interpretada como un importante logro literario. A continuación vamos a exponer algunos ejemplos de esta polémica crítica para introducir algunas cuestiones relevantes tratadas en el presente capítulo.

Empecemos esta andadura refiriéndonos nuevamente a los trabajos de Giuseppe Bellini (2000), que, al comparar la obra de Miguel Ángel Asturias con la de Valle-Inclán, afirma que «el lector sigue con interés la narración, pero inmediatamente percibe que a *Tirano Banderas* le falta algo que tienen *El Señor Presidente* y las demás novelas hispanoamericanas que novelan la dictadura: una experiencia directa del dolor» (22). Este hecho se reflejaría en la obra de tal manera que «en su libro Valle-Inclán ve el drama desde fuera, no lo siente íntimamente»; y, por otra parte, Bellini añade lo que en su opinión sería otro aspecto negativo de la novela al sostener que «el panorama de la dictadura es demasiado esquemático» (22).

Con planteamientos parecidos a los expuestos por Bellini, y en un momento de interés creciente por la novela del dictador como son los años setenta, Mario Benedetti

⁹⁴ Entre los numerosos textos críticos consultados para este estudio destacamos por la importancia de sus aportaciones tres textos que, excepcionalmente, al tratar el subgénero concentran su análisis en la novela de Valle-Inclán: el artículo de Bernardo Subercaseaux «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)» (1980), y capítulos específicos de los trabajos de Gonzalo Díaz Migoyo (1985: 183-207) y Dru Dougherty (1999: 235-258).

escribe en su célebre ensayo «El recurso del supremo patriarca» (1979) la siguiente valoración:

Pese al indiscutible talento de su autor y los notables aciertos de la novela, su peripecia, aunque está imaginada a partir de concretas realidades latinoamericanas, deja al descubierto que ha sido concebida desde Europa. [...] es evidente que el general Banderas, en su Zamalpoa, tiene menos relación con cualquier tiranuelo de estas tierras que con la visión que un español (aun tratándose de uno tan bienhumorado y esperpéntico como Valle Inclán) suele tener de ese fenómeno tan particular y tan latinoamericano (12).

Esta interpretación lleva a Benedetti a comparar la visión estereotipada de *Tirano Banderas* con obras como *El embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles o *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta, en su reflejo de una España pensada por latinoamericanos. De la misma manera que Bellini, el escritor señala la falta de conocimiento directo de Valle-Inclán sobre lo que es realmente una dictadura hispanoamericana, enfatiza la condición de extranjero del escritor gallego, su visión desde fuera, lo que supuestamente llevaría a Valle-Inclán a una cierta inautenticidad a la hora de representar esta realidad.

Con anterioridad a estos dos estudios, Ricardo Navas Ruiz (1962) ya había expresado reticencias a la propuesta de Valle-Inclán en la misma línea de Bellini y Benedetti. Sin embargo, Navas Ruiz sí realiza un esfuerzo analítico que pretende justificar estas opiniones, dedicando el capítulo sobre *Tirano Banderas*, recogido en su ensayo sobre la novela política en Hispanoamérica, a intentar demostrar que la novela «no ha sabido calar hondo en la esencia de las dictaduras, temática de la obra, quedándose en lo típico, en lo efectista, como cualquier turista intrascendente deseoso de admirar a los coterráneos con historias extravagantes de ultramar» (57). El investigador español, por lo tanto, se inclina por la postura más crítica con la obra de Valle-Inclán, «la de aquellos que ven en *Tirano Banderas* una americanada» (57). Además, Navas Ruiz expresa su disconformidad con las interpretaciones de la novela realizadas desde España, incluso defendiendo la existencia de una cierta sacralización de la figura del autor gallego que explicaría la falta de estudios que profundicen en los aspectos negativos que él señala en su análisis:

Enunciar las cosas así puede parecer violento, tratándose sobre todo de autor tan consagrado, tan invulnerable como Valle-Inclán. No obstante, creo llegada la hora de una crítica serena de los viejos ídolos a la luz de nuevas estéticas en vigor y de resultados extra-nacionales. Sintomático es que en España nadie lo intente: no hay ídolos ni valores capaces de sustituir a los pasados (57).

Por otra parte, el crítico insiste en las ideas posteriormente defendidas por Benedetto y Bellini al ver al autor español como un simple turista que desconoce la realidad americana: «Valle-Inclán era simple viajero por América: lo que vio o lo que aprendió era más un motivo de curiosidad que una vivencia» (62). En opinión de Navas Ruiz este desconocimiento llevó a Valle-Inclán a suplir su falta de «fuentes vivenciales», sustituyéndolas por textos históricos y literarios en cuya elección se equivocó, y esto es así porque «se ha preocupado en *Tirano Banderas* de la forma, sin importarle poco ni mucho el contenido; Valle-Inclán ha buscado únicamente crear un cuadro colorido, tipista o tremendista» (62). En esta última cita vemos expresada otra de las recurrentes críticas a *Tirano Banderas*: su supuesta vocación esteticista, la de un autor preocupado por el juego formal en detrimento de un contenido político y una actitud ética imprescindibles en una obra con este tipo de temática.

Un artículo profusamente leído y citado como el publicado en 1960 por Seymour Menton, «La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica» (1969), también incide en determinados aspectos, valorándolos negativamente. El conocimiento de la realidad hispanoamericana que posee Valle-Inclán es comparado con el de autores como Joseph Conrad y Francis de Miomandre: «Aunque Hispanoamérica en algunos casos quedaba casi igualmente remota y fantástica para el español Valle-Inclán, su novela *Tirano Banderas* luce un tono grotesco que concuerda más con el horror de la realidad» (249), y más adelante concluye con una afirmación, cuanto menos, discutible: «Debido a que Valle-Inclán es español y a que Valle-Inclán es Valle-Inclán, no tiene el mismo concepto de Hispanoamérica que tiene el polaco Conrad o el francés Miomandre. Falta la fina sensibilidad de *Le dictateur*, lo mismo que la visión épica de *Nostromo*», y concluye su análisis afirmando que:

Aunque la tragedia de esta nación mixta a veces se sobrepone a la impasibilidad del autor, el lector no puede menos de sentir que Valle-Inclán se aprovecha del tema principalmente para lucir su ingeniosidad. Aun cuando el lector puede apreciar intelectualmente la experimentación del novelista, no logra identificarse con los personajes (256).

Menton sintetiza los puntos que van a repetirse en gran parte de las críticas a *Tirano Banderas*, especialmente al ser comparada con obras de autores hispanoamericanos como *El Señor Presidente*: un distanciamiento del autor determinado por la falta de experiencia directa con una dictadura americana, perspectiva que restaría humanidad y autenticidad a los personajes e impediría así la identificación del lector con sus criatu-

ras; un desconocimiento de la auténtica realidad americana que tiene como consecuencia un excesivo énfasis caricaturesco en lo pintoresco y exótico; y, finalmente, un cuidado por los aspectos formales que actúa como un factor determinante de la novela mermando la importancia del contenido y la denuncia política, elementos estos que quedarían en un segundo plano, ocultando así —a causa del excesivo esteticismo del autor— el reflejo de una visión comprometida con la realidad.

Lo más sorprendente de todas estas interpretaciones es constatar la tendencia de otra parte de la crítica que, en trabajos publicados de manera casi simultánea a los anteriormente mencionados, realiza una interpretación completamente diferente —e incluso exactamente contraria— del mismo objeto de estudio. De esta manera, en un estudio contemporáneo a los anteriormente referidos de Ángel Rama y Mario Benedetti, el ensayo *Novelas del dictador, dictadores de novela* (1977), de Conrado Zuloaga, podemos encontrar la siguiente afirmación:

La «Novela de Tierra Caliente» de Valle-Inclán permanece como la mejor novela del dictador, la que logra captar una realidad y recrearla, la que realmente tipifica, la que se adelanta de forma genial a muchas de las instituciones políticas, nacionales o internacionales, surgidas posteriormente y a situaciones vividas muchos años después, gestadas por el dictador de turno o uno cualquiera de sus acérrimos acólitos (15).

En 1957, fecha significativamente cercana a los estudios de Navas Ruiz o Seymour Menton, Juan Liscano (2000) reconoce que «no han faltado escritores europeos y norteamericanos, en búsqueda de color local, que aprovecharon dictadores y dictaduras para fabricar relatos y novelas que no perseguían otro objeto que el gusto del público por lo exótico y la aventura» (791), en este grupo no estaría incluido *Tirano Banderas*: «primera novela moderna y al mismo tiempo de profundo sabor hispanoamericano, sobre el tema de la dictadura» (792). Más adelante define la novela como una «irradiante ficción nacida de la entraña de la realidad» y además, en radical contraste con lo expresado por Navas Ruiz, sostiene que:

Si Valle-Inclán escribió un libro semejante fue porque visitó América no como turista de la literatura, no como simple cazador de imágenes, interesado solamente en obtener materiales para un libro de éxito que diera luego lugar a alguna adaptación cinematográfica remunerativa, sino como enamorado de esos paisajes de Génesis y de esa humanidad contradictoria y pasional que busca, entre sombras, luces, derrotas y victorias, un sentido a su destino y una fórmula de convivencia humana (796).

A su vez, Speratti Piñero analiza en 1957 la recreación de un «México pintoresco» en la *Sonata de Estío* valleinclanesca, una representación de América de resonancia fugaz, aprovechada como un marco «misterioso y romántico» que acentuase el tema y el estilo de la obra. La profesora argentina compara este uso del tema americano con el cambio de actitud presente en *Tirano Banderas*, novela en la que «se nos presenta como una viva conjunción de lo que Valle-Inclán ha interpretado y sentido como esencialmente americano» (1957: 107).

Encontrar una explicación a interpretaciones tan dispares y contradictorias – siendo además críticos tan reputados como los que hemos seleccionado para ejemplificar la problemática– no es nada sencillo. Mercedes Fernández Durán (2008: 177-178) al tratar el fenómeno hace referencia a una posible «tensión poscolonial» que se vislumbra en una disposición crítica más concentrada en destacar la supuesta visión extranjerizante y estereotipada del autor español que en las virtudes de un texto con innovaciones fecundas para la novelística hispanoamericana posterior⁹⁵. Este enfoque estaría representado por una visión «americanista» radicalizada, perspectiva que parece censurar el crítico brasileño Antônio Cândido al prologar el citado estudio de Navas Ruiz: «Direi apenas que o autor parece, nêle, adotar às vêces um ângulo demasiado "americanista", tratando com algum rigor os movimentos literários mais empenhados na pura criação da beleza do que na representação direita da realidade» (1962: 9).

Con un planteamiento diferente, Dru Dougherty intenta explicar este fenómeno en su artículo «*Tirano Banderas*, novela transnacional»⁹⁶. Partiendo de las ideas de Jacques Derrida, según las cuales el escritor de la metrópoli que quiere desprenderse del discurso colonial enfrenta una paradoja, puesto que «la lengua que escribe, las formas literarias que practica y los estereotipos que maneja son productos de la propia cultura que pretende combatir» (2003: 145). Dougherty explica la dificultad que supone salir de este círculo y analiza la propuesta con la que Valle-Inclán pretende lograrlo en su obra: poner en evidencia las premisas sobre las que sustenta su poder la metrópoli. Patriotis-

⁹⁵ Augusto Monterroso, en su breve artículo «Novelas sobre dictadores», incluido en *La palabra mágica* (1993: 45-49), emplea una ironía que, en nuestra opinión, ejemplificaría esta postura: «Por su parte, nuestros críticos, por buscar también algo, buscaban antecedentes y se ponían felices cuando encontraban el *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán, y los especialistas norteamericanos exclamaban con júbilo en los congresos de escritores: ¡Don Ramón del Valle-Inclán es el padre de Asturias y de todos los tiranos de la literatura latinoamericana! Y así era. Y Asturias lo convirtió en el abuelo. Y por haberse portado como niño bueno, en 1967 le dieron en Suecia su premio, su premio Nobel» (49).

⁹⁶ Artículo revisado e incorporado como capítulo en su libro *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán* (2003: 180-197).

mo, racismo y supuesto liderazgo en la misión civilizadora son discurso que el autor gallego cambia de signo para mostrar la falsedad de su lenguaje. Partiendo de estas premisas, Dougherty ve en *Tirano Banderas* un ejemplo de transculturación literaria, el producto de un intercambio mutuo entre América y España. Siendo así, la obra tendría un carácter «americanista» pero al mismo tiempo sería una novela «americanizada», como denota el lenguaje híbrido que caracteriza al texto o la influencia que tuvo en obras posteriores de temática dictatorial. De esta manera la novela se construiría sobre un choque constante de voces con una zona de contacto «en la que centro y periferia pudieran cambiar palabras, textos y perspectivas» (2003: 158). Una zona de contacto que permite tanto la interpretación de *Tirano Banderas* como una novela «neocolonialista» como «postcolonialista», lo que lleva a Dougherty a afirmar que «la presencia simultánea de estas dos culturas recuerda la dinámica de culturas en toda zona de contacto» (155). Esto es así gracias a la configuración de la novela como una encrucijada de historia y ficción, metrópoli y periferia, pesadilla y escritura, abriendo espacios de encuentro para voces heterogéneas de escritores y críticos.

Las hipótesis de Dougherty y Fernández Durán son interesantes en su tentativa de explicar las causas de este llamativo fenómeno de divergencias interpretativas, pero lo que nos interesa en el presente capítulo no es tanto averiguar las causas de este hecho como explicar la capacidad de la novela para provocar opiniones críticas completamente divergentes. Para llegar a esta explicación es interesante observar cómo este fenómeno se configura y desarrolla ya en las interpretaciones surgidas a raíz de la publicación de la novela y en los años inmediatamente posteriores a su aparición. En general la recepción crítica de la obra fue de perplejidad y desorientación ante las novedades formales que presentaba⁹⁷, dividiéndose entre aquellos críticos que valoraron la obra como un fracaso en su tentativa de mostrar la realidad hispanoamericana y aquellos que intentaron entender y explicar sus innovaciones formales, asignándoles un sentido trascendente más allá del juego esteticista. Entre los primeros vamos a destacar las opiniones de dos autores de novelas con temática dictatorial: el venezolano Rufino Blanco Fombona y el mexicano Martín Luis Guzmán; de los segundos es representativo el texto que escribe sobre Valle-Inclán el dominicano Pedro Henríquez Ureña.

⁹⁷ Dru Dougherty utiliza conceptos enunciados en la teoría de la recepción de H. R. Jauss para destacar la «distancia estética» entre las expectativas del lector profesional de 1926-1927 y el nuevo «horizonte» anunciado en la novela (1999: 52).

Blanco Fombona dedica en 1927 una reseña a la novela titulada «En torno a *Tirano Banderas*» en la que dejó plasmado su rechazo hacia lo que él denomina «una América de pandereta». Como hará Mario Benedetti medio siglo después, equipara la visión de las tierras americanas presentada en la novela con «la obra de todo el romanticismo francés con respecto a España» (150). El escritor venezolano se lamenta de que el libro invente «países de camelo, por encima y por fuera de la modesta realidad de todos los días» (152). Como podemos apreciar hay un choque entre lo que para Blanco Fombona debe ser una novela con contenido político y lo que encuentra en la lectura de *Tirano Banderas*. Hay, por tanto, una discrepancia estética y una profunda incompreensión de la obra como refleja su opinión sobre el lenguaje utilizado:

En su calidad de narrador santafecino, terrafirmeño, no se limita a los provincialismos y modismos de tal o cual República, sino que acapara en su lírico zurrón cuantos americanismos hubo a mano y los esparce a voleo, con amplio y curvo ademán de sembrador (153).

Ese mismo año, Martín Luis Guzmán (2011) escribe también una reseña de la novela en la que el autor mexicano parece intuir la divergencia de opiniones que la novela de Valle-Inclán provocará en el futuro entre sus lectores y críticos:

La última novela de Valle-Inclán –*Tirano Banderas*– será juzgada, probablemente, según dos criterios diversos y, en parte, inconciliables: uno será el criterio español; otro, el hispanoamericano. Conforme al primero habrá quienes descubran en esta «novela de tierra caliente» –con plena justicia– una síntesis admirable de la América esencial, en el sentido de que hay una esencia última de España en *Luces de Bohemia* o en *La farsa y licencia de la reina castiza*. Conforme el segundo, habrá los que perciban allí, en vez de la esencia, la caricatura (102).

El escritor mexicano alaba las virtudes formales de la novela pero no contradice la opinión de Blanco Fombona al sostener que «los hispanoamericanos aludidos seguiremos el trazo que nos describe, atentos de preferencia a la exageración que haya en él, al exacerbamiento, a la caricatura, no a la revelación esencial» (102), y termina la reseña aludiendo de nuevo a la impresión que produce la novela en el lector americano: «una obra con demasiado acento» (106).

En contraste con las opiniones de Blanco Fombona –y en menor medida con las de Martín Luis Guzmán–, la interpretación que Pedro Henríquez Ureña expone en un ensayo de 1936 titulado «Don Ramón del Valle-Inclán» (1996) es radicalmente diferente. El pensador dominicano, que había acompañado a Valle-Inclán en el viaje que este

había realizado por México en 1921, defiende la interiorización de una América vivida íntimamente por parte del autor de *Tirano Banderas* y la demostrada capacidad de encontrar la esencia de lo americano a través de una estética que «busca los arquetipos» (380). Además, Henríquez Ureña aprecia en la perspectiva adoptada en la novela un equilibrio cuya perfección le causa extrañeza:

La obra estiliza con rara perfección acontecimientos típicos de la vida pública en la América española. Rara perfección, en que el autor vive la vida de su novela en el plano de la contemplación purificadora, sin participación apasionada como la que hincha de indignación las páginas de *Amalia*, pero sin la fría distancia presuntuosa, engendradora del desdén y la sátira (380).

En nuestra opinión, es aquí donde encontramos una de las claves de este debate crítico en torno a la novela que, como hemos querido mostrar, recorre todo el siglo XX. El equilibrio al que se refiere Henríquez Ureña es «raro» porque no se mantiene en función de una estudiada proporción entre el cuidado esteticista de la forma y el material documental que toda obra de carácter político –referida a una realidad tan presente y dolorosa como las dictaduras hispanoamericanas– supuestamente requería. Este equilibrio tiene su fundamento en un radical cambio de rumbo literario que difícilmente fue comprendido entre los contemporáneos de Valle-Inclán o que, en su defecto, fue considerado, incluso décadas después, frío, artificioso, esteticista, excesivamente distanciado. Nos encontramos ante una narrativa política que sitúa en el centro de la novela los aspectos puramente literarios, manipulando artísticamente la realidad histórica referencial y sustituyéndola por otro eje central en la obra: el propio lenguaje. Bernardo Subercaseaux (1980) explica el cambio que supone esta nueva perspectiva para la formación del subgénero:

Significa el abandono de la representación fidedigna o en clave de la realidad. E introduce en la novela histórica el criterio de la autonomía de la obra, el tratamiento teleológico de los materiales históricos para proyectar un mundo imaginario, un mundo que quiere ser, a la vez, representativo y autosuficiente. Significa también la confluencia de la conciencia crítica con la conciencia estética, el encuentro fructífero de dos sistemas literarios: uno que busca el cambio social y otro con voluntad de creación autónoma. Se trata además de una veta que ha permitido a los narradores hispanoamericanos volcar su voluntad historicista y plasmar artísticamente una visión política (339).

La introducción de lo irracional y fantástico en la novela, junto a la práctica de estéticas de vanguardia como la cubista y expresionista, llenan de ambigüedad la relación entre el texto literario y su referente histórico, convirtiendo al tratamiento

literario de aspectos como espacio, tiempo y lenguaje en un factor decisivo en la relación de la novela con el mundo objetivo. Problematicando así la realidad desde el propio lenguaje, la narrativa política de temática dictatorial abre su abanico de posibilidades a caminos capaces de superar el excesivo proselitismo que mermaba la potencialidad artística de esta narrativa. Nos encontramos aquí ante el que quizá sea el factor más determinante para comprender el subgénero de la novela del dictador como un sistema independiente y reconocible dentro del grupo más amplio de la narrativa de temática dictatorial. Juan Velasco en su artículo «Lo fantástico y la historia: la polémica entre *La sombra del caudillo* y *Tirano Banderas*» (1990) explica este aspecto central:

La modernidad de Valle-Inclán consiste en desmontar el concepto de representación mismo, haciendo la obra autorreflexiva: la disolución del sujeto narrativo a través del uso de perspectivas simultáneas es posible en tanto que el referente realista quede desplazado del centro de la obra artística. En este sentido *Tirano Banderas* recoge la herencia de la novela histórica, para crear un subgénero (el de la novela de dictadores) que utiliza lo fantástico desplazado al lenguaje como recurso renovador novelesco (79).

Para entender la obra de Valle-Inclán desde esta perspectiva, en la que el referente realista es sustituido por el propio lenguaje como eje estructurador de la novela, consideramos importante profundizar en el contexto histórico-literario de la obra. Solo así llegaremos a comprender cabalmente las circunstancias que permiten el proceso que envuelve este cambio de paradigmas estéticos en la novela política y la extraordinaria repercusión en la novela hispanoamericana posterior que supusieron los caminos abiertos por *Tirano Banderas*.

5.1. El contexto histórico-literario de *Tirano Banderas*.

Como punto de partida, consideramos importante superar los límites peninsulares y extender la mirada sobre coordenadas más amplias, las de la cultura occidental en el primer tercio del siglo XX. Entre los estudios que han redimensionado la obra del autor gallego a partir de los años setenta destacan las investigaciones realizadas por Darío Villanueva (2005)⁹⁸, que, con una metodología comparatista que ha demostrado dar

⁹⁸ Darío Villanueva reunió sus trabajos dedicados a este asunto publicados durante veinticinco años en el libro *Valle-Inclán, novelista del modernismo* (2005). Véase también, con enfoques afines, Fernández Cifuentes (1982) y Soldevila-Durante (1989).

excelentes resultados, sitúa a Valle-Inclán en el contexto de autores como Andre Gide, James Joyce, Jules Romains, John Dos Passos o Thomas Mann. Insertando así a Valle-Inclán en el marco del denominado por la crítica anglosajona «*modernism*», Darío Villanueva escapa de los rígidos límites que imponían el clásico binomio modernismo hispánico-noventaiochismo, iluminando caminos poco transitados para la comprensión de la obra valleinclanesca. El crítico gallego explica las concomitancias no en base a una influencia sino a un contexto histórico-social y cultural compartido por todos estos escritores, una metodología que tiene como punto de partida la creencia en que «la cosmovisión de cada época determina no solo unas actitudes concretas al enfrentarse con la comprensión de la realidad, sino también los artificios técnicos con que expresarla en la obra artística» (2005: 102). Es en este contexto histórico-literario más amplio en el que las innovaciones aportadas por *Tirano Banderas* a la constitución de la novela del dictador hispanoamericana, a las que nos hemos referido anteriormente, son cabalmente comprendidas: la práctica de técnicas narrativas que presentan una alternativa a la novela realista decimonónica.

En el ámbito español la reflexión sobre la novela tuvo su ejemplo más representativo en la figura de Ortega y Gasset y los influyentes trabajos que publicó en los años inmediatamente anteriores a la aparición de *Tirano Banderas*. Ortega expuso sus opiniones en dos ensayos sobre estética reunidos en un solo volumen de 1925 en la Revista de Occidente: *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*⁹⁹. Estos célebres textos nos acercan a una de las posturas que nutre un amplio mosaico de polémicas que se desarrollaron en los años veinte en torno al arte y la literatura y sobre las que, sin duda, Valle-Inclán estuvo sumamente interesado. Estos ensayos no son más que la lógica respuesta a la necesidad de realizar una reflexión teórica ante los cambios que se estaban produciendo en el ámbito literario durante los años de surgimiento de las vanguardias. Las novedosas transformaciones aparecían de forma patente en el campo de la novela, baste señalar como ejemplos representativos algunas propuestas narrativas de autores europeos y norteamericanos surgidas en esos mismos años: *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust se publica entre 1913 y 1926, el *Ulises* de James Joyce es de 1922, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf y *Manhattan Transfer* de John dos Passos fueron publicadas en 1925. Entre los rasgos en común que podemos deducir de la

⁹⁹ Ambos ensayos reunidos en *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*. Madrid: Revista de Occidente, 1966 (6ª ed.): 353-430. Las referencias usadas en el presente trabajo remiten a esta edición.

lectura de estas novelas hay uno que destaca especialmente: todas atesoran un quehacer novelesco que refleja un profundo rechazo por el realismo decimonónico, proponiendo otro tipo de novela cuyas premisas rupturistas se aproximan a los movimientos de vanguardias.

En los susodichos escritos de 1925, Ortega y Gasset define el arte joven o nuevo –refiriéndose al que con posterioridad se ha denominado más comúnmente vanguardista– como un arte impopular, minoritario, elitista, incluyendo a la novela renovadora que, en su opinión, tendría su comienzo paradigmático en la figura de Dostoievski y su más radical representante en Proust. En *Ideas sobre la novela* Ortega comienza su ensayo haciendo referencia a la progresiva falta de lectores y hace un diagnóstico: la novela está en decadencia. Su propuesta para revitalizar el género pasa por una premisa ineludible: el novelista debe tener una clara conciencia del agotamiento de los temas posibles y de la necesidad de compensar este agotamiento «con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela» (1966: 370), es decir, con los aspectos formales de la creación novelesca. Defiende Ortega, por tanto, una novela en la que el argumento sea relegado a un segundo plano en pos de los elementos artísticos de la creación narrativa, auténtico centro de una nueva novelística. Consecuentemente, el filósofo madrileño aboga por una escritura presentativa y no narrativa, que indague en el personaje con un estilo «descriptivo y directo» (390), que no lo defina sino que lo muestre. Para ello la novela debe ser un género moroso, de pocos personajes, de tiempo y espacio concentrados que provoquen «esa interna densidad, esa como presión atmosférica dentro del volumen novelesco» (400). El interés dramático, el argumento, la acción, pueden reducirse al mínimo imprescindible¹⁰⁰, ya que el verdadero eje de la obra será la descripción psicológica del personaje. José María Pozuelo Yvancos (2011) relaciona estas propuestas teóricas sobre la novela con las que en esos mismo años estaban siendo desarrolladas por Mijaíl Bajtín y en las que se destaca «la emergencia de un nuevo relieve del personaje en la novela como fuente de significación, y no como mero receptáculo de las ideas del autor-narrador» (590). Una novela, por tanto, en la que el discurso de los personajes se eleve al mismo nivel del discurso del narrador, en una polifonía de voces con una autonomía de significación capaz de dividir el poder de la pa-

¹⁰⁰ Para Ortega, Proust es excesivamente contemplativo al eliminar completamente la acción dramática de su novela. En su opinión, debe existir un mínimo movimiento que sustente la obra: «Hace falta que el autor disponga en nosotros algún interés imaginario, un mínimo apasionamiento que sirva de soporte dinámico y de perspectiva a nuestra facultad de ver. [...] Proust ha demostrado la necesidad del movimiento escribiendo una novela paralítica» (1966: 407).

labra a través de un proceso de multidiscursivización¹⁰¹. Subraya Pozuelo Yvancos que las semejanzas en las preocupaciones teóricas de estos dos pensadores no son mera casualidad, sino la respuesta a los cambios en la creación artística y literaria que se produjeron en la segunda década del siglo XX. Por supuesto, Valle-Inclán no fue ajeno a estas reflexiones, expresando –a través de conferencias y entrevistas o su propia creación literaria– una visión personal del estado de la novela en la que, por ejemplo, concordaba con el diagnóstico orteguiano sobre la decadencia del género, pero discrepaba en las causas de este declive y los nuevos rumbos que este debía tomar. Dejaremos para más adelante una mayor profundización de este asunto.

Queremos centrarnos ahora, para no perder el hilo de nuestra argumentación, en el que consideramos eje vertebrador de toda esta reflexión estético-literaria que tiene en los escritos de Ortega y Gasset su ejemplo más paradigmático: la crisis del realismo-mimético que caracteriza al arte y la literatura vanguardista¹⁰². Ortega y Gasset parte de una premisa que es una de las constantes de su pensamiento estético-literario: el subjetivismo que caracteriza toda tentativa de aprehensión de la realidad por parte del ser humano. Lo explica con claridad en *La deshumanización del arte*:

La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos. [...] Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. El objeto es siempre más y de otra manera que lo pensado en su idea. Queda esta siempre como un mísero esquema, como un andamiaje con que intentamos llegar a la realidad. Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando esta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en la ingenua idealización de lo real (1966: 375).

Para Ortega la realidad y la idea subjetiva de esa realidad no deben confundirse en la novela: toda realidad que el escritor quiera reflejar en su obra es una construcción de su mirada y, por tanto, una irrealidad. El novelista debe asumir la distancia entre la cosa y la idea, entre la realidad y el arte, y recoger esta distancia para llevarla al centro de su creación, convirtiéndola así en el verdadero objeto de la representación artística.

¹⁰¹ Véase el estudio de Mijaíl Bajtín, publicado originalmente en 1929, *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1986).

¹⁰² José María Pozuelo Yvancos realiza esta misma reflexión: «Cuando en *Ideas sobre la novela* contraponen el viejo arte de narrar al nuevo desde la oposición narración/presentación, y dice que la novela se hará en adelante presentativa y no narrativa, está en el contexto de esta pérdida de la referencialidad como horizonte estético. *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* vienen a defender el mismo principio: el agotamiento de las formas mimético-representativas» (2011: 589).

Enfatizando así su verdadera identidad, la novela se convierte en lo que realmente es: ficción. De esta manera, el filósofo español defiende la necesidad de una novela «hermética» a la realidad, y para ello afirma que «la táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la novela» (409). Este hermetismo es una necesidad sin la cual la novela deja de ser artística para confundirse en una trascendencia que no le es propia: la de ser filosofía, política, sociología o estudio moral. La novela debe asumir «el imperativo genérico del arte: la intrascendencia» (412), es decir, no aspirar a ser en sí mismo nada más que objeto artístico. La razón de este radical aislamiento de la materia novelística está ejemplificada por Ortega al explicar la enorme dificultad –llega a aventurar incluso su hipotética «imposibilidad»– de la novela histórica:

La pretensión de que el cosmos imaginado posea a la vez autenticidad histórica mantiene en aquélla una permanente colisión entre dos horizontes. Y como cada horizonte exige una acomodación distinta de nuestro aparato visual, tenemos que cambiar constantemente de actitud; no se deja al lector soñar tranquilo la novela, ni pensar rigurosamente la historia: en cada página vacila, no sabiendo si proyectar el hecho y la figura sobre el horizonte imaginario o sobre el histórico, con lo cual adquiere todo un aire de falsedad y convención. El intento de hacer compenetrarse ambos mundos produce solo la mutua negación de uno y otro; el autor –nos parece– falsifica la historia aproximándola demasiado, y desvirtúa la novela, alejándola con exceso de nosotros hacia el plano abstracto de la verdad histórica (411-412).

Ortega ve en la nueva novela la necesidad de constituir una barrera que separe radicalmente la realidad referencial del mundo ficticio creado en la novela: «el horizonte imaginario» del lector y el «histórico». La construcción de ese muro hermético debe ser el objetivo central de la obra: hacer de los elementos puramente novelescos el irreductible horizonte estético que envuelva al lector. La novela propuesta por Ortega rechaza la representación mimética favoreciendo un juego autorreferencial que enfatice su condición de artefacto ficcional y artístico, la obra «no puede ser más que novela» (413), afirma. El novelista, por tanto, debe distanciar al lector de cualquier referente externo a la novela, de tal manera que los dos mundos, ficcional y real, no se mezclen, evitando así «la mutua negación de uno y otro»¹⁰³.

¹⁰³ Ortega desarrolla esta idea en varios momentos de su ensayo y la pone en estrecha relación no solo con la novela histórica sino con todo el realismo en el arte: «Ya he indicado antes que la percepción de la realidad vivida y la percepción de la forma artística son, en principio, incompatibles por requerir una acomodación diferente en nuestro aparato receptor. Un arte que nos proponga esa doble mirada será un arte bizco. El siglo XIX ha bizqueado sobremanera; por eso sus productos artísticos, lejos de representar

Si analizamos la obra de Valle-Inclán en los años veinte, periodo marcado por el desarrollo y consolidación de la estética esperpéntica, podemos percibir con claridad como gran parte de los presupuestos enunciados por Ortega están presentes tanto en su creación teatral como narrativa. Centrándonos en su novelística, es *Tirano Banderas* el punto de inflexión de esta concepción literaria al incorporar al género una estética deformadora de la realidad y una serie de técnicas expresivas de alcance marcadamente autorreflexivo: la estructura fragmentaria de la obra, la creación de un lenguaje y un espacio imaginarios –nacidos de un intento de sincretización de lo americano pero, de hecho, totalmente irreales– o la inusitada condensación del tiempo narrativo, son algunos aspectos que confirman el desplazamiento del significante al centro de la novela. Un proceso que desautomatiza la lectura del texto y genera un extrañamiento en el lector, distanciándolo del objeto referencial de la novela.

Tal vez uno de los factores que refleja de manera más nítida cómo las propuestas literarias que subyacen de la creación valleinclanesca se sitúan dentro de las coordenadas literarias surgidas en los años veinte sea la idea de distanciamiento artístico, piedra angular de la estética esperpéntica. A este respecto, la crítica suele apuntar la importancia de la experiencia del autor en 1916 como enviado del periódico *El Imparcial* en el frente francés. Las crónicas recogidas en *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (1917) prefiguran la idea de «visión de altura», tan importante para la posterior concepción estética del autor. La «visión estelar» representa un punto de vista elevado, liberando así al observador –en pos de la distancia espacial y la visión simultánea de acontecimientos– de las contingencias del tiempo, el protagonismo individual y la engañosa visión subjetiva empañada de sentimentalismo¹⁰⁴. A esta perspectiva artística se une el interés de Valle-Inclán por lo grotesco, conformando la base de esta actitud estética que el propio autor vino a llamar el esperpento. Baste recordar su conocida defensa de un autor que se sitúe frente a sus personajes «levantado en el aire»¹⁰⁵ o la tam-

un tipo normal de arte, son tal vez la máxima anomalía en la historia del gusto. Todas las grandes épocas del arte han evitado que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad. Y ese imperativo de exclusivo realismo que ha gobernado la sensibilidad de la pasada centuria significa precisamente una monstruosidad sin ejemplo en la evolución estética.» (1966: 367).

¹⁰⁴ En 1916, poco antes de ir al frente francés, Valle-Inclán declaró: «Yo quisiera dar una visión total de la guerra; algo así como si nos fuera dado el contemplarla sin la limitación del tiempo y del espacio» (Dougherty, 1983: 78).

¹⁰⁵ «Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior (levantado en el aire), y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se

bién frecuentemente citada conversación entre Don Estrafalario y Don Manolito en *Los cuernos de Don Friolera*: «Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos», una perspectiva distanciada en la que se pudiera «ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera» (1968: 68-69). Un alejamiento, además, en el que la perspectiva vertical, desde lo alto, supone una visión deshumanizada del personaje novelesco: la animalización, la deformación sistemática, la transformación de los seres en máscaras, muñecos, peles guñolescos, monstruos goyescos. El punto de vista asume por tanto una importancia decisiva y supone una actitud crítica enfrentada tanto al subjetivismo romántico como al supuesto objetivismo del realismo decimonónico. De hecho, la perspectiva en la que se sitúa al dictador Santos Banderas en su primera aparición en la novela parece ubicarlo en la posición anhelada por Don Estrafalario:

El Generalito acababa de llegar con algunos batallones de indios, después de haber fusilado a los insurrectos de Zamalpoa: inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. En el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veníale la costumbre de rumiar coca, por donde en la comisura de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno. Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte (42).

La crueldad deshumanizadora que caracteriza a un régimen dictatorial tiene en la estética esperpéntica una perspectiva que representa de una manera idónea la degradación del ser humano en un contexto de autoritarismo político. Por otra parte, la figura del dictador insensible, agazapado en su torre, observando al pueblo sometido a sus designios es, sin duda, una acertada metáfora del distanciamiento artístico defendido por Valle-Inclán. Es interesante observar que el propio dictador también es sometido a una visión degradada de su figura, convirtiéndolo en «el garabato de un lechuzo», y ubicando de esta manera al narrador que describe la escena –y junto a él, al lector– en una posición aún más elevada dentro del cuadro general de la novela: por encima de la torre, por encima del tirano. Valle-Inclán comienza su novela situando al lector lo más cerca de «la otra ribera», ofreciéndole un punto de vista falsamente objetivo pero de una inmediatez visual que aproxima las palabras del narrador a la desapasionada funcionali-

cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.» (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 174–175)

dad de una acotación teatral. Es, al fin y al cabo, la impasibilidad del arte defendida por el autor gallego en varias ocasiones:

Yo escribo de forma escénica, dialogada, casi siempre. Pero no me preocupa que las obras puedan ser o no representadas más adelante. Escribo de esa manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. Amo la impasibilidad en el arte. Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación del autor. Que todo lo sea la acción misma (Dougherty, 1983: 190-191)

El narrador de *Tirano Banderas* se aleja de la tercera persona omnisciente, esforzándose por no asimilar el preponderante protagonismo del narrador decimonónico a través de dos procedimientos: la búsqueda de un efecto de invisibilidad o anulación del narrador a través de una teatralización de lo novelesco en la que el autor actúa como un «dramaturgo invisible» (Díaz Migoyo, 1985: 157-158), delegando en los personajes la responsabilidad de su propio discurso¹⁰⁶; y, en segundo lugar, llevando esta diversificación de voces al narrador mismo, multiplicando las perspectivas y desestabilizando la voz narrativa, evitando así que la tercera persona pueda absorber y anular la pluralidad de discursos, consiguiendo en definitiva que los personajes «sean en todo momento ellos».

Nos hemos referido anteriormente a las ideas desarrolladas tanto por Ortega y Gasset como por Mijaíl Bajtín en torno a la importancia del personaje, la heteroglosia y el proceso por el cual el discurso del personaje se convierte en fuente de significación y no solo en mero transmisor de las ideas del autor-narrador. Resaltamos nuevamente cómo las afinidades de estas con la concepción novelesca sobre la que Valle-Inclán creó su *Tirano Banderas* son evidentes. No solo eso, la importancia dada al punto de vista y el concepto de perspectiva «desde la altura» que defendió el autor para lograr ese necesario distanciamiento estético que está en la base del esperpento, tienen una clara correlación con las ideas desarrolladas por Ortega en *La deshumanización del arte*.¹⁰⁷ Siendo

¹⁰⁶ Gonzalo Díaz Migoyo desarrolla su idea de «dramaturgo invisible» en un sugestivo análisis en el que la novela prolonga la ilusión «de unos personajes que son al mismo tiempo sus propios actores: mediante una adaptación novelesca de la postura teatral de los pirandellianos personajes en busca de un autor ausente» (1985: 157).

¹⁰⁷ Seleccionamos dos breves fragmentos de *La deshumanización del arte* para ejemplificar la confluencia de perspectivas de Valle-Inclán y Ortega a este respecto:

«Alegrarse o sufrir con los destinos humanos que, tal vez, la obra de arte nos refiere o presenta, es cosa muy diferente del verdadero goce artístico. Más aún: esa ocupación con lo humano de la obra es, en principio, incompatible con la estricta fruición estética» (357).

así, debemos preguntarnos: ¿es *Tirano Banderas* un ejemplo de arte deshumanizado?, ¿podríamos decir que es una novela vanguardista? Es indudable que *Tirano Banderas* encaja de manera precisa dentro de los movimientos literarios más renovadores de su época –el cubismo y el expresionismo especialmente–, coincidiendo en asuntos primordiales de la concepción literaria vanguardista como la ruptura con el realismo preponderante en la literatura del siglo anterior y el marcado carácter autorreflexivo. Sin embargo, Valle-Inclán no está de acuerdo con determinados planteamientos defendidos por las vanguardias literarias, entre ellas la «intrascendencia» del arte, la concepción de la literatura como juego:

¿Qué es el arte? El supremo juego. [...]

Ahora bien ¿Qué debemos hacer? Arte, no.

No debemos hacer arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. Hay que lograr primero una justicia social (Dougherty, 1983: 101-102).

En estas palabras, dirigidas al crítico Cipriano de Rivas Cherif, se condensa una actitud que, a tenor de lo dicho hasta el momento, puede parecer contradictoria, pero que ya en 1920 indica un posicionamiento dentro del debate que se va a desarrollar en los años posteriores alrededor de la función histórica y social del arte. En este contexto, es célebre la polémica que envolvió al novelista Pío Baroja a través del texto este publicó en 1925 con el título «Prólogo casi doctrinal sobre la novela», en el que explicaba su concepción del arte narrativo respondiendo a las opiniones de Ortega sobre la novela. El autor vasco proclama la naturaleza proteica y multiforme del género y defiende, frente a los vaticinios de decadencia, su vitalidad, sustentada, a su modo de ver, en su capacidad de metamorfosis y absorción de estilos y formas, y la libertad absoluta del autor frente a los imperativos de la técnica. Frente al hermetismo de Ortega, Baroja aboga por una novela permeable a la realidad, porosa a las circunstancias vitales e históricas ya que, en su opinión, el novelista puede usar su imaginación «pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire» (1987: 69). Ante esta concepción de la creación novelesca el lector puede, e incluso debe, identificarse con las criaturas novelescas.

En gran medida influido por las revoluciones mexicana y bolchevique y el clima ideológico de preocupación por los grupos sociales y los conflictos políticos que atañen

«El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque este es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente fraudes» (370).

a las colectividades, el autor gallego participa de este interés llevando la discusión sobre el fenómeno de las masas al ámbito literario. Ya en 1921 había sugerido temas para los nuevos autores en «la cuestión agraria de Andalucía y la enorme tragedia que se viene desarrollando en Cataluña. Ahí está la cantera de donde han de surgir los grandes libros del futuro en España» (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 196), y las declaraciones en las que se posiciona claramente a favor de una literatura comprometida con la realidad social se intensifican con los años: en 1927 declaraba que «los conflictos del hombre con el Estado tienen para nosotros un relieve artístico mucho más destacado que cualquier otro asunto de la vieja novela» (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 342), y en una entrevista de 1928 afirmaba que «la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales» (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 396). La insistencia de Valle-Inclán en la necesidad de superar el individualismo burgués y dar al fenómeno de las multitudes un protagonismo preponderante en el arte –asunto en el que profundizaremos más adelante– no hace otra cosa sino enfatizar la influencia de los acontecimientos socio-políticos de la época en la concepción estética del autor. Para Valle-Inclán la inseparabilidad entre realidad histórica y arte conlleva una inevitable postura crítica, con un enfoque político, militante: en su obra revolución en el arte y arte revolucionario son dos caras de la misma moneda¹⁰⁸.

Esta convergencia se da de una manera privilegiada en el esperpento: la deformación satírica de la realidad que supone esta estética, el sistemático reflejo de los valores, mitos y creencias que constituyen la sociedad hispánica al pasar por delante de los espejos cóncavos, permite ver la tragedia española desde el filtro de lo grotesco: única perspectiva capaz de reflejar su verdad. La obra esperpéntica pretende ser tanto una experiencia estética como ética. No lo vieron de otra manera los contemporáneos del autor gallego. En el mismo año de la publicación de *Tirano Banderas*, José Díaz Fernández publicó un artículo en el que defendía, frente al «arte de vanguardia», un «arte de avanzada» que, como explica Dru Dougherty, «sin renunciar a recursos elaborados por los vanguardistas –la ironía, el juego, la estilización–, dieran cabida en la

¹⁰⁸ Iris M. Zavala (1970) ve en esta actitud un proceso que está patente desde los escritos modernistas de Valle-Inclán y que llega a su ápice en las últimas obras: «Desde su primer libro se inserta en movimientos artísticos no oficiales (como el modernismo), hasta llegar a una concepción revolucionaria del arte y el mundo, que aspira a subvertir el orden burgués y a imponer la revolución proletaria. En Valle, pues, arte y revolución se dan la mano» (286).

obra artística a los problemas sociales y políticos que inquietaban a las multitudes» (1999: 205). Posteriormente, el propio Díaz Fernández desarrolló estas ideas con mayor amplitud en su libro *El nuevo romanticismo* (1931), en el que plasmaba la actitud de toda una generación de escritores –entre los que se encontraban Julián Zugazagoitia, Joaquín Arderías, Ramón J. Sender y César Arconada– que rechazaba la indiferencia ante el sufrimiento humano inherente al concepto de «arte puro» y abogaba por una literatura comprometida. Esta generación valoró la obra de Valle-Inclán, especialmente *Tirano Banderas*, como un modelo de equilibrio entre el uso de técnicas vanguardistas y crítica sociopolítica. Juan Rodríguez explica de manera precisa los fundamentos de esta, en apariencia, paradójica síntesis:

Por un lado, pariente próximo del expresionismo y del cubismo, el Esperpento se plantea como una ruptura buscada y consciente de la estética tradicional, de cualquier academicismo; entendido como la superación del dolor y de la risa, parodia y reniega de la tradición romántica; de construcción precisa y matemática, llama la atención sobre su propio entramado formal, se aproxima a esa concepción de la obra como artificio, como juguete. Por el otro, también expresa la responsabilidad del escritor, en cuanto que subvierte la estructura social hasta el punto de proclamar la revolución (2012, s.p.).

Por lo tanto, podemos afirmar que Valle-Inclán consiguió una brillante integración de concepciones literarias que se convierte en una tercera vía para la creación novelesca respecto a las dos que se imponían en su época (literatura de vanguardia o literatura comprometida). Recordemos que, como afirma Bernardo Subercaseaux en el fragmento anteriormente citado (1980: 339), *Tirano Banderas* significa la confluencia de «la conciencia crítica» y «la conciencia estética», el encuentro entre una literatura que «busca el cambio social» y otra que tiene «voluntad de creación autónoma». Para el crítico chileno está aquí la clave de su influencia entre los escritores hispanoamericanos posteriores, la de abrir un camino que les permitiese « plasmar artísticamente una visión política ». Superar, por tanto, el sesgo proselitista que mermaba las posibilidades estéticas de las novelas con temática dictatorial. Este punto, como apuntamos anteriormente, es fundamental en nuestro estudio, ya que el subgénero de la novela del dictador surge en este proceso en el que la novela política se reafirma como obra capaz de autonomía respecto a la realidad referencial, ofreciendo al lector un mundo imaginario que «quiere ser, a la vez, representativo y autosuficiente». La cuestión axial en la que queremos profundizar a continuación es cómo se produce ese proceso, esta tercera vía que aparenta ser tan paradójica. Para responder debemos centrarnos en la preocupación central que, como hemos visto al analizar el contexto

histórico-literario de *Tirano Banderas*, ocupa a los escritores de la literatura más renovadora de los años veinte: las relaciones entre la realidad referencial y la obra literaria.

Darío Villanueva, en su libro *Teorías del realismo literario* (1992), realiza una contextualización de los abordajes teóricos más importantes que reflexionan sobre el realismo literario, centrándose en dos enfoques que, en su opinión, son el resultado de sendas falacias: un realismo «de correspondencia» que se decanta hacia un «heteronomismo» y que el profesor Villanueva denomina «genético»; y un realismo «de coherencia», de tendencia hacia el «autonomismo», al que califica como «inmanente o formal» (67-68). El primero de ellos, basado en la relación del escritor con un mundo que observa y aprehende para después reproducirlo en una obra literaria que «sacrifica» elementos formales en pos de la fiel recreación de la realidad, tiene su formulación más arraigada en el pensamiento literario decimonónico, llegando a la más compleja «teoría del reflejo» marxista en el siglo XX. El segundo, realismo inmanentista o formal, interpreta la obra desde parámetros específicamente artísticos, centrándose en la relación entre texto y autor, y eliminando del estudio cualquier interferencia del objeto referencial; los estudiosos formalistas y estructuralistas serían los representantes más importantes de estas teorías. Villanueva considera obsoletos los presupuestos teóricos del realismo genético y reconoce que el realismo inmanentista, al interpretar la obra en sus aspectos específicamente artísticos, se acerca mucho más a la esencia del texto literario; sin embargo, observa en los excesos de este último un grave peligro ya que «lleva en su seno un germen de desconexión total entre el mundo creado y la propia realidad», lo que «nos conduce a otro callejón sin salida de índole opuesta» (66). Para escapar de este dilema en apariencia irresoluble entre las que denomina «falacia mimética» y «falacia estética», «nacidas de la pretensión utópica de explicar un fenómeno tan complejo como el de la literatura desde una sola perspectiva excluyente» (29), el investigador gallego propone un enfoque integrador que neutralice la antinomia al adicionar a los dos elementos del circuito comunicativo literario a los que estas dos teorías se habían limitado: autor y obra literaria, un tercer componente: el receptor. Esta propuesta parte de una hipótesis: «en el lector, por el lector y desde él, se anudan el universo de las formas con el de las vivencias humanas individual y socialmente consideradas» (70)¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Gran parte de las conclusiones del ensayo del profesor Villanueva tienen sus fundamentos teóricos en la fenomenología literaria –especialmente en las teorías de Roman Ingarden– y en la estética de la

Consideramos que un enfoque afín a los planteamientos del profesor Villanueva —es decir, en el que el lector cobre protagonismo como componente ineludible en la interpretación del hecho literario— puede iluminar el proceso que anula la paradoja en la que parece sumergirse una obra como *Tirano Banderas*: novela representativa de una postura equidistante entre la representación crítica de la realidad histórico-social y la autonomía del texto literario, la tercera vía a la que nos referíamos anteriormente. En primer lugar, huelga comentar el evidente paralelismo existente en la contraposición que presenta Darío Villanueva entre las dos principales tendencias interpretativas del realismo literario y el ya comentado contexto artístico que envuelve a Valle-Inclán en los años veinte. Como hemos querido explicar en las páginas anteriores, es este el momento en que la reacción frente al realismo mimético decimonónico se sitúa en el centro de las preocupaciones creativas y teórico-interpretativas de autores y críticos, protagonizando una tendencia en la que el texto literario se independiza de la realidad externa e instituye una autonomía cuyo centro es la propia literariedad, desplazando así al objeto referencial del centro de la obra literaria. Siendo así, el realismo inmanentista tendría en la autorreferencialidad preponderante de la novela europea del «modernism» una muestra de su influencia en el impulso creador de los narradores de la época; y por otra parte, las ideas estéticas de Ortega a las que ya nos hemos referido serían uno de los numerosos ejemplos del incipiente empuje de la postura teórico-crítica inmanentista durante gran parte del novecientos. Valle-Inclán, así como Villanueva setenta años después —y guardando las obvias diferencias que esta distancia temporal conlleva—, también consideró falaces las premisas de las que parten estas dos visiones del hecho literario. Como respuesta coherente a esta reflexión, el esperpento valleinclanesco es una estética cuya visión deformadora del objeto referencial consigue tanto una crítica social subversiva como un extrañamiento estético del lector/espectador basado en la referencialidad constante a los elementos formales de la obra y, consecuentemente, un efecto distanciador entre realidad y texto. Sin embargo, para ser coherente con esta ecléctica visión estética, los referentes históricos que maneja el autor para escribir *Tirano Banderas* —la revolución mexicana y el contexto dictatorial de un país hispanoamericano— debían ser manejados de tal manera que la relación directa del texto con el acontecimiento histórico no hiciese peligrar la autonomía del mundo recreado en la ficción. Las obras literarias que

recepción, en la línea de la llamada «teoría del efecto o respuesta estética» (Wirkungstheorie), representada por Wolfgang Iser.

habían recreado literariamente estos contextos histórico-sociales estaban marcadas por la fidelidad a un realismo mimético y objetivista (es el caso del subgénero de la novela de la revolución, con *Los de abajo* de Mariano Azuela como libro emblemático), o condicionadas artísticamente por la impronta del proselitismo y el marcado sesgo ideológico que produce la denuncia directa a un sistema dictatorial y un dictador específicos (característica cuya redundancia en la mayoría de las obras que tratan esta temática en Hispanoamérica ya hemos señalado en anteriores capítulos de este estudio). Consideramos que, frente a estos peligros, Valle-Inclán cimenta su novela sobre una clave constructiva que caracteriza a la mayor parte de los elementos que constituyen la obra: un alto grado de indeterminación. En *Tirano Banderas* esta indeterminación podría ser dividida en dos niveles de análisis cuya complementariedad queda patente al profundizar en las relaciones entre realidad referencial, texto y lector: un primer nivel que vamos a denominar «indeterminación artística» y un segundo al que nos referiremos como «indeterminación referencial».

La indeterminación artística está presente en el plano intratextual y es perceptible en cuatro modalidades especialmente relevantes por la forma en que condicionan la recepción de la obra por parte del lector: la indecisión genérica entre lo teatral y lo novelesco; la multiplicidad discursiva de la voz narrativa; la fragmentación de la acción en segmentos discontinuos y su disposición estructural en el relato; y la ambivalencia entre estatismo sincrónico y dinamismo diacrónico del tiempo narrativo. Por otra parte, la indeterminación referencial estaría relacionada con la conexión existente entre la novela y los referentes reales, es decir, con la realidad extratextual, y la manera en que es recreada por el autor y reconocida (o no) por el lector: geografía, sociedad, historia, personaje dictatorial y, en el caso de *Tirano Banderas*, la propia lengua, son elementos del mundo ficcional cuya relación con la realidad histórico-social que evocan está marcada por un alto grado de indeterminación. Para profundizar en estos conceptos, vamos a enmarcar nuestro análisis con dos propuestas teóricas que juzgamos esclarecedoras para entender la importancia de estos dos niveles en la comprensión de *Tirano Banderas* como primera novela del dictador: las reflexiones de Wolfgang Iser sobre las relaciones texto-lector para referirnos a la indeterminación artística; y los postulados de Benjamín Harshaw, imprescindibles al estudiar la conexión entre texto y referente, para enmarcar la que hemos denominado indeterminación referencial.

5.2. La indeterminación artística.

Comenzaremos esta reflexión a través de uno de los abordajes teóricos más estimulantes en una línea de investigación que sitúa al lector como actor prioritario en la construcción de sentido del texto literario, el desarrollado por el investigador alemán Wolfgang Iser. Partiendo de las teorías fenomenológicas del arte formuladas por Roman Ingarden en las que el pensador polaco defiende que la verdadera manifestación del texto literario solo se da en un acto de «concretización» llevada a cabo por el lector¹¹⁰, Iser afirma la existencia de dos polos en la obra literaria: el artístico, referido al texto creado por el autor, y el estético, surgido en la «concretización» del lector al enfrentarse al texto. La obra literaria se situaría en un lugar impreciso, a medio camino entre el polo artístico y el estético, ya que, como afirma el teórico de la Escuela de Constanza, «la obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien esta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto» (1987a: 216). Por tanto, esta «disposición individual» del receptor, condicionada por sus propias normas, valores y experiencias personales, interactúa con los que Iser denomina «esquemas del texto», que guían al lector determinando en cierta medida su concreción de la obra, modificando además su experiencia y expectativas en el propio acto de la lectura. Partiendo de estas premisas, el texto es concebido por Iser como una estructura potencial cuyo poder de controlar la forma en que es leído está condicionado por la necesidad de un proceso dialéctico en el que la imaginación del lector, su creatividad, sea activada. Para que este dinamismo entre el polo artístico y el estético pueda existir el texto precisa de huecos, omisiones¹¹¹, en definitiva, de un cierto grado de indeterminación, imprescindible para considerarlo verdaderamente literario:

¹¹⁰ Véase el artículo «Concreción y reconstrucción», en la compilación de artículos editada por Rainer Warning (1989), *Estética de la recepción*. En este artículo Roman Ingarden explica la intencionalidad intersubjetiva de la obra literaria y su trascendencia en la relación autor-lector: «la obra literaria, en cuanto tal, es una formación puramente intencional que tiene la fuente de su ser en actos de conciencia creativos de su autor, y cuyo fundamento físico está en el texto escrito o en otro medio físico de posible reproducción (como por ejemplo una cinta magnética). En virtud del estrato dual de su lenguaje, la obra es accesible intersubjetivamente y reproducible, de manera que se convierte en un objeto intencional intersubjetivo, relativo a una comunidad de lectores. De este modo no es un fenómeno psicológico, sino que trasciende todas las experiencias de conciencia, tanto del autor como del lector» (39).

¹¹¹ Los análisis de Wolfgang Iser se concentran en gran medida en las inferencias, conjeturas y suposiciones que el lector realiza en el proceso de lectura y cómo el texto provoca estos procesos para, posteriormente, modificarlos o confirmarlos. Del abordaje de Iser nos parece especialmente interesante tanto la

Por extraño que parezca, tenemos la impresión de que cualquier efecto de confirmación –tal y como implícitamente exigimos a los textos expositivos, ya que nos remitimos a los objetos que quieren presentar– constituye un defecto en un texto literario. Pues cuanto más individualiza o confirma un texto una expectativa que ha suscitado originalmente, más cuenta nos damos de su propósito didáctico, de manera que a lo sumo solo podemos aceptar o rechazar la tesis que se nos impone (1987a: 220).

Desde esta perspectiva, la indeterminación puede interpretarse como un concepto especialmente relevante para superar uno de los peligros que acuciaban a la literatura política que trataba la temática de las dictaduras hispanoamericanas: el mayor o menor grado de proselitismo ideológico y carácter panfletario de las obras. En la teoría de Iser el mismo concepto de «indeterminación» otorga necesariamente al texto la capacidad, inherente a su naturaleza literaria, de permitir una serie de posibles interpretaciones. Sin embargo, estas estarán condicionadas por otra fuerza en juego, la de los «esquemas del texto» que predisponen a una lectura, pero sin determinarla completamente¹¹². El crítico alemán explica de manera didáctica este punto:

Dos personas que contemplen el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas, pero una verá la imagen de un arado y otra pensará en un carro. Las «estrellas» de un texto literario están fijas; las líneas que las unen son variables. El autor del texto puede, por supuesto, ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector –él tiene todo el abanico de técnicas narrativas a su disposición– pero ningún autor que se precie de tal intentará poner el cuadro completo ante los ojos del lector (1987a: 226).

En *Tirano Banderas*, la reiterada autorreferencialidad formal, propia del esperpento y que provoca el distanciamiento estético del lector, permite a Valle-Inclán salvaguardar la autonomía artística del texto al enfatizar su carácter ficcional, de artefacto verbal. Al mismo tiempo, esta autonomía también esconde el peligro de una desconexión absoluta con la realidad histórica y, consecuentemente, una tendencia esteticista que podría anular las preocupaciones sociales que el escritor gallego defendía para la literatura. No obstante, podemos identificar en la novela una dialéctica constructiva que

perspectiva de una estructura esquemática y estratificada de la obra de arte literaria como la concepción de la indeterminación como elemento que permite la «concretización» del texto literario por parte del lector y, por tanto, la integración del mundo ficcional de la obra en la realidad, o mejor dicho, en la propia realidad experiencial de cada lector. Véase *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (1987b) y *Rutas de la interpretación* (2005: 21-43)

¹¹² Umberto Eco señala en su ensayo *Los límites de la interpretación* (1992) cómo las teorías de Wolfgang Iser se fundamentan en un abordaje sobre la dialéctica autor-obra-lector en la que «se individualiza la idea de que los signos literarios son una organización de significantes que, en vez de servir para designar un objeto, designan instrucciones para la producción de un significado» (14).

dota a la obra de un necesario equilibrio en el proceso de «concretización» del lector, y que ofrece un camino alternativo a la desconexión con la realidad referencial, permitiendo una estabilidad en la lectura y la posibilidad de aprehensión de un sentido de carácter realista. Esta dialéctica está sustentada en la tensión constante entre dos fuerzas: la indeterminación artística que caracteriza los procedimientos narrativos fundamentales con la que está construida la novela; y por otro lado, un orden basado en elementos semánticos y estructurales coincidentes alrededor de una disposición constructiva de carácter estable –podríamos calificarla de geométrica–, y sustentado en un punto de apoyo consistente que funciona como eje polarizador de los diferentes elementos de la obra: la figura del dictador.

En nuestra opinión, indecisión genérica, multiplicidad de voces narrativas, fragmentación de la narración y ambivalencia del tiempo novelesco son cuatro elementos de la técnica literaria valleinclanesca que responden a una misma visión del mundo e ideales estéticos del autor, perspectiva en la que el nivel de indeterminación y su efecto en el lector son esenciales para la cabal comprensión de la obra. A continuación profundizaremos en estos cuatro elementos de la novela para ejemplificar esta dialéctica entre indeterminación artística y esquemas ordenadores que guían la concretización de la novela por parte del lector.

a) Indeterminación genérica.

Ya hemos comentado anteriormente la importancia de la aproximación de los géneros dramático y novelístico en la obra valleinclanesca y su relación con una nueva concepción de la novela que tiene en las teorías de Bajtín y Ortega dos ejemplos paradigmáticos. Su teatro adquirió en la época el estigma de irrepresentable, de obras destinadas a la lectura, mientras que en las novelas se destacó su carácter dramático, su concepción teatral. También nos referimos más arriba a la coherencia de esta indeterminación genérica con las ideas del autor gallego sobre «la impasibilidad en el arte» y su estrecha relación con los principios estéticos que rigen su quehacer literario, especialmente en lo referente al distanciamiento estético.

En *Tirano Banderas* la hibridación entre lo dramático y lo narrativo aparece ante el lector de manera evidente en la prevalencia de las formas dialogadas y en la apariencia de acotación escénica que toma gran parte del discurso narrativo. La novela transmi-

te al lector una virtualidad dramática que es reforzada tanto por la gestualidad¹¹³, el his-trionismo y la deformación esperpéntica de los personajes, como por la aparente desaparición del autor-narrador. En una entrevista con Martínez Sierra en 1928 y refiriéndose a las novelas de *El Ruedo Ibérico* (aunque perfectamente aplicable a *Tirano Banderas*), Valle-Inclán relaciona de manera directa la invisibilidad del autor (concretamente la no intromisión de este en la materia narrada) con la forma teatral de sus novelas: «busco, más que el fabular novelesco, la sátira encubierta bajo ficciones casi de teatro, y el sentir mío me guardo de expresarlo directamente» (Dougherty, 1983: 178). En relación con este asunto, Gonzalo Díaz Migoyo (1985) desarrolla la imagen de un «dramaturgo invisible» en un sugestivo análisis en el que describe cómo la novela prolongaría la ilusión «de unos personajes que son al mismo tiempo sus propios actores: mediante una adaptación novelesca de la postura teatral de los pirandellianos personajes en busca de un autor ausente» (157). El lector, por tanto, se ve ante una encrucijada genérica en la que interpretar la obra como novela dramatizada o teatro novelado se convierte en una indeterminación constante en la lectura, imposible de resolver con claridad. Lo teatral y lo novelesco se complementan dialécticamente sin anularse en la concretización del texto, mostrando así, desde las primeras páginas, la ambivalencia que va a caracterizar a la obra en gran parte de sus elementos compositivos. Por otra parte, es obvio cómo este hecho tiene una relación coherente con el tema tratado en *Tirano Banderas*: teatralización, falsedad, irrealidad, son rasgos que se ajustan perfectamente a la representación de un régimen dictatorial, mundo en el que el terror impuesto por el tirano convierte a los personajes que lo habitan en máscaras de sí mismos, títeres en un delirante retablo, seres en una frontera entre mentira y verdad, rebeldía y sumisión.

b) Multiplicidad discursiva de la voz narrativa.

La invisibilidad del autor-narrador a la que nos estamos refiriendo, tan decisiva para Valle-Inclán, se consigue en gran medida gracias a una multiplicidad de discursos que distancia y desestabiliza a la voz narrativa, a la vez que otorga autonomía a unos personajes que se autodefinen ontológicamente a través de sus propias palabras. Dru Dougherty (1999: 74-86) identifica cuatro discursos diferentes en la voz narrativa que, en su opinión, «constituyen un sistema híbrido de perspectivas rivales» (75): En primer

¹¹³ Véase el capítulo dedicado a los signos kinésicos en *Tirano Banderas* en el estudio de Gloria Baamonde Traveso *Función del esperpento en «Tirano Banderas»* (1993: 81-92).

lugar, la voz de un cronista cuyo tono es objetivo; en segundo lugar, la de una voz que se enfrenta a la primera al comentar la acción «con saña e intención»; en tercer lugar, podemos reconocer a un narrador omnisciente «que traduce en palabras las emociones y los pensamientos de los personajes e ironiza sobre ellos»; y por último, una cuarta voz que insiste en la irrealidad de lo narrado en la novela. De esta manera, los puntos de vista narrativos se sitúan en un enfrentamiento constante de voces que configuran ese «sistema híbrido» al que se refiere Dougherty, cuya significación más relevante surge del choque entre los diferentes discursos. De entre ellos, consideramos que hay dos discursos narrativos especialmente interesantes para nuestro análisis ya que, al confrontarlos, nos ofrecen una muestra de la indeterminación artística que caracteriza a la novela: se trata de la voz del «cronista» y la voz que vamos a denominar «narcótica»¹¹⁴.

El discurso del cronista se caracteriza por ser objetivo y relatar desde un punto de vista posterior a los sucesos acontecidos en la novela. Es un narrador fiable que conoce todos los detalles de la historia que se va a contar y que, además, frecuentemente sustenta sus afirmaciones en documentos a los que hace referencia para afianzar la objetividad de su perspectiva, la neutralidad y veracidad de sus palabras. El discurso de este narrador-cronista correspondería al discurso oficial de la historia, son las palabras del historiador que conoce el terreno, que lo ha estudiado con perspectiva. Es el narrador que ordena los datos, reconstruye los hechos, expone el desarrollo de los acontecimientos y nunca toma partido ni comenta la acción o el proceder de los personajes, únicamente informa. Significativamente ubicados, encontramos dos ejemplos claros de este discurso dando inicio al relato tras el prólogo: «Santa Fe de Tierra Firme –arenales, pitas, manglares, chumberas– en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes» (41). Y finalizando el libro:

Sacó del pecho un puñal, tomó a la hija de los cabellos para asegurarla, y cerró los ojos. Un memorial de los rebeldes dice que la cosió con quince puñaladas [...]. Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa de Titipay, fueron las ciudades agraciadas. (256)

¹¹⁴ Dru Dougherty lo denomina «discurso fantasmagórico» y, en síntesis, lo define como «un discurso que cuestiona si cuanto pasa en la novela no tiene el carácter de un sueño o una alucinación» (1999: 83).

Estos dos fragmentos enmarcan la novela a la vez que delimitan con varias referencias geográficas los límites del mundo ficticio de Santa Fe de Tierra Firme. Lo hace además citando tres fuentes documentales que subrayan la veracidad histórica de lo relatado en la novela: las cartas antiguas, el memorial de los rebeldes y un auto de carácter judicial. Es decir, textos que apuntan a la investigación de un historiador y el carácter objetivo e irrefutable de los hechos históricos a los que alude. No obstante, es evidente que el carácter intencionalmente arcaico de los documentos escogidos y la relación clara en el tono y el contenido con las crónicas de Indias remite al lector español –lector implícito para este discurso¹¹⁵– y, por tanto, a una realidad americana colonial.

En realidad, si el discurso del cronista de Indias de la época áurea, testigo directo de los hechos, está aquí aludido de manera clara, activando de esta manera una reminiscencia «americana» en el lector, por otra parte, creemos que este cronista es sustituido en su proceder por una actitud de historiador decimonónico, más apegado a una autoridad documental que otorgue fiabilidad a su relato. En definitiva, nos encontramos con una voz narrativa más próxima a Sarmiento que a Bernal Díaz del Castillo. De esta manera, el lector se encuentra ante una obra encapsulada en un tiempo histórico imposible de ubicar cronológicamente pero en el que la objetividad aparentemente neutral del discurso que lo narra prefigura un tiempo diacrónico de acciones sucesivas verificables.

Junto a esta voz objetiva, los restantes discursos narrativos que predominan en la novela tienen un marcado tono subjetivo y una evidente intencionalidad expresiva que se mueve entre la deformación grotesca y violenta de la realidad representada y la ironía distanciada y punzante de un narrador omnisciente que critica veladamente, al mismo tiempo que sonríe ante el espectáculo que presencia. Junto a estas voces debemos añadir otra más que, aunque aparece de manera esporádica en el texto, destaca especialmente por enfrentarse diametralmente al discurso del cronista-historiador: se trata del que hemos denominado «discurso narcótico». Es esta una voz que enfatiza el carácter irreal de la novela, y por tanto incide directamente en las pretensiones realistas de carácter historicista que el discurso cronístico podía alimentar en las expectativas del lector. En ocasiones se trata de imágenes vertiginosas, visiones de carácter onírico que nos acercan

¹¹⁵ Lector implícito que, siguiendo a Wolfgang Iser, José María Pozuelo Yvancos (1994) define de la siguiente manera: «Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación» (230).

a la frontera del absurdo, y que frecuentemente son asociadas al uso de narcóticos o a una distorsión de la realidad de carácter vanguardista. Veamos algunos ejemplos.

Como sucederá a menudo en la novela, encontramos una muestra de este discurso en una escena de gran tensión y violencia: el mitin en el Circo Harris. Con anterioridad al momento de mayor dramatismo, Valle-Inclán propone una visión en la que formas y luces se difuminan, distorsionándose en una visión alucinada:

Sobre el resplandor de las aceras, gritos de vendedores ambulantes: Zigzag de rubios limpiabotas: Bandejas tintineantes que portan en alto los mozos de los bares americanos: Vistosa ondulación de niñas mulatas, con la vieja de rebocillo al flanco. Formas, sombras, luces se multiplican trenzándose, promoviendo la caliginosa y alucinante vibración oriental que resumen el opio y la marihuana (75).

La fragmentación por la que la realidad se disuelve en un absurdo se confirma al consumarse el momento de violencia y caos en el Circo Harris:

Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris (81).

La distorsión está también presente en la llegada de Zacarías a las calles de Santa Fe para consumar su venganza sobre Don Quintín Pereda. Nuevamente, por tanto, esta voz narcótica aparece anunciándonos una escena de violencia:

Las figuras se unificaban en una síntesis expresiva y monótona, enervadas en la crueldad cromática de las baratijas fulleras. Los bailes, las músicas, las cuerdas de farolillos, tenían una exasperación absurda, un enrabiamiento de quimera alucinante (163).

Esta percepción caótica, cercana a lo onírico¹¹⁶, también puede aparecer cuando el narrador entra en el pensamiento de alguno de sus personajes, haciendo que el lector se sitúe en su punto de vista, viendo e interpretando el mundo desde su subjetividad. Es el caso de la escena en que el Barón de Bericarlés se inyecta insulina (218). El narrador entra en los «toboganes del pensamiento» del personaje, transmitiendo una visión alucinada de la realidad, entre la vigilia y el sueño narcotizado:

¹¹⁶ Véase Paul Ilie (1972: 193-219), en donde el crítico señala la significación surrealista de algunos procedimientos utilizados por el autor gallego en *Tirano Banderas*.

El pensamiento, diluyéndose en una vaga emoción jocosa, se transmutaba en sucesivas emociones plásticas de un vigoroso grafismo mental, y una lógica absurda de sueño [...] Las imágenes tenían un valor aislado y extático, un relieve lívido y cruel [...] En aquella sima, números de una gramática rota y llena de ángulos, volvían a inscribir los poliedros del pensamiento (218-219).

Las referencias a una atmósfera de alucinación y ensueño son numerosas, apareciendo en la novela de manera esporádica pero constante, como reiterados avisos al lector para que no olvide el carácter irreal de la narración. El mundo presentado se ubica pues en una frontera borrosa entre un supuesto realismo histórico y una pesadilla inverosímil.

«Alucinante vibración oriental», «visión cubista», «quimera alucinante» o «lógica absurda de sueño», la sorprendente perspectiva de esta voz narradora provoca que el lector no pueda obviar la evidente tensión que lo enfrenta con el discurso cronístico, al que parece negar o corregir. El discurso narcótico pone así al descubierto la inestabilidad del orden novelesco que envuelve *Tirano Banderas*: es una indeterminación que el lector se ve obligado a resolver en ausencia de una autoridad discursiva única que le ofrezca certezas. La seguridad que proporcionaba el narrador omnisciente decimonónico desaparece, y el lector debe transitar por un texto en el que no existe la solidez de un sentido estable e inequívoco asignado a la autoridad de un narrador único. Esa inseguridad conlleva la inevitable colaboración del lector en la armonización de los significados contradictorios que surgen en todos los niveles del texto. Juan Rodríguez (2012) se refiere al respecto a una «visión oximorónica de la realidad» en *Tirano Banderas*, en la que la dialéctica de elementos contrapuestos es una constante en la obra desde los niveles más básicos como la presentación de personajes (una prostituta romántica, un licenciado bufón, el barón afeminado, etc.) hasta los aspectos axiales de la construcción del texto, como la conformación de la estructura narrativa, el espacio novelesco o el tratamiento del tiempo. La coherencia con la que todos estos niveles responden a este mismo carácter contradictorio establece un orden intratextual que remite a una resolución necesariamente extratextual. Es esta una de las características más interesantes cuando se profundiza en el análisis textual de la novela: la manera en la que todos los elementos que la conforman se definen por una dialéctica basada en la indeterminación, contradicción o ambigüedad, provocando la necesaria colaboración activa del lector. Lo que la convierte, además, en una de las claves de la superación de las limitaciones mimético-realistas y la consecución de una visión más compleja de la realidad histórica.

Ciertamente, la atmósfera de irrealidad y pesadilla que la perspectiva esperpéntica instala en el texto y que el narrador narcótico subraya y potencia tiene precedentes en otras obras presentes en este estudio (recordemos los pasajes del capítulo III de la 5ª parte de *Amalia* analizados anteriormente o las visiones oníricas del cuento de Arévalo Martínez «Las fieras del trópico»). Reiteración que confirma cómo la inclusión del absurdo es una fórmula extremadamente eficaz para representar el extremo horror de una realidad dictatorial en sus aspectos de terror, atmósfera infernal y animalización extrema del ser humano. No será diferente en *Tirano Banderas*, ni en *El señor Presidente*, novela en la que, como veremos en el siguiente capítulo, este procedimiento es llevado al extremo al convertirse en eje estructural del mundo ficcional representado. Como apunta Ricardo Gullón refiriéndose a *Tirano Banderas*: «Siendo la situación delirante, y delirantes los acontecimientos (de una realidad delirante), el espacio es lógicamente el delirio» (1966: 60).

Sin embargo, en Valle-Inclán la sistematización reiterativa de este procedimiento nos hace pensar en una significación más profunda, habida cuenta de que la tensión dialéctica que afecta a las voces del discurso está presente en los distintos planos y componentes de la obra, dando unidad formal al conjunto. De esta manera, podemos observar cómo, derivada de la indeterminación artística, en todos los niveles textuales se da una contradicción o incongruencia (teatro y novela, tragedia y farsa grotesca, voz cronística y voz narcótica, lenguaje impresionista y lenguaje expresionista, dinamismo espacial y estatismo temporal) basada en una dialéctica de oposiciones recíprocas que involucra al lector irreversiblemente en la interpretación de una realidad compleja. En este sentido, Ramón J. Sender ve en este procedimiento una clave interpretativa de toda la obra del autor gallego:

En pocas obras de los poetas modernos o antiguos se ha ofrecido una experiencia más rica de antítesis y de paralelismos por oposición. [...] De un modo consciente –hay que aceptar que el poeta sabe siempre lo que hace, aunque algunos críticos gusten de insistir en la genialidad inconsciente– Valle-Inclán llegó a hacer de la incongruencia como recurso de estilo una forma de congruencia superior (1965: 128-129).

Esta perspectiva de incongruencia estéticamente coherente a la que se refiere el novelista español tiene un reflejo especialmente significativo para nuestro estudio en el tratamiento del tiempo narrativo. Aspecto que sugiere una visión personal de la Historia y la manera de profundizar en su esencia desde un enfoque eminentemente literario y, como comenta Sender, completamente consciente. De hecho, al analizar el discurso de

la voz narcótica podemos observar cómo tiende a distorsionar el tiempo narrativo ralentizándolo hasta llevarlo a un estatismo que remite a un tiempo sin tiempo, una suspensión del transcurrir cronológico que lo acerca al sueño y la alucinación:

El tiempo parece haber prolongado todas las acciones, suspensas absurdamente en el ápice de un instante, estupefactas, cristalizadas, nítidas, inverosímiles como sucede bajo la influencia de la marihuana (Sender, 1965: 115).

En relación al tiempo narrativo, vemos cómo una representación de carácter histórico se ve contrarrestada por una perspectiva totalmente contraria pero que, como vamos a analizar con mayor profundidad, alcanza su pleno sentido no en la anulación del tiempo histórico sino en una relación de complementariedad que el lector puede ajustar: se trata de un tiempo mágico, irreal, estático, que fácilmente podemos asociar con un tiempo mítico. Esta distorsión del tiempo hacia la aprehensión literaria de un presente eterno es uno de los anhelos estéticos de Valle-Inclán, expresado con vehemencia en su tratado estético-místico de 1916 *La lámpara maravillosa*: «Solo buscando la suprema inmovilidad de las cosas puede leerse en ellas el enigma bello de la eternidad» (2002: 140), afirma el autor gallego en este texto teórico al que nos referiremos nuevamente más adelante. Es, por tanto, una concepción en la que se hermanan actividad y quietud, dotando a la novela de una voluntad de ambiciosa trascendencia: «un realismo encaminado a la revelación de lo real absoluto», afirma Sender (1965: 127). Esta dialéctica entre tiempo histórico y tiempo mítico, que solo puede ser resuelta en la concretización del lector, confirman la condición de *Tirano Banderas* como una propuesta totalmente novedosa de ficción histórica¹¹⁷. Siendo además una importante clave narrativa que va a constituirse en elemento esencial del futuro subgénero de la novela del dictador.

c) Fragmentación y estructura de la novela.

Martín Luis Guzmán, en su reseña de 1927, se lamentaba de varios aspectos relacionados con la composición novelesca de *Tirano Banderas*, y afirmaba lo siguiente:

¹¹⁷ Antonio Risco (1966) analiza el carácter paródico de *El ruedo ibérico* respecto a los *Episodios nacionales* de Galdós. Una parodia subversiva del género de la que también formaría parte *Tirano Banderas*: «En todo caso, [Valle-Inclán] toma ese tipo de novela histórica de tema contemporáneo para dislocarlo, revolucionando su concepción y estructura, poniendo deliberadamente en evidencia la falsedad del género. Lo mismo puede decirse de la fingida novela histórica que es *Tirano Banderas*» (108).

La traslación de lo relativo al plano de lo absoluto lo resuelve todo en contornos demasiado libres de medida, aunque fieles en cuanto a la silueta de cada ser particular. Desactualizado y desarraigado el relato, carece, porque lo contrario sería imposible, de la perspectiva difusa que de otro modo haría sensible el equilibrio de las proporciones (2011: 103).

El novelista mexicano destaca en este párrafo algunos de los reproches más frecuentes en la crítica inmediatamente posterior a la publicación de la novela de Valle-Inclán: una falta de control en la medida para encajar las partes en un todo, la inexistencia de un arraigo en una realidad concreta extratextual y la falta de una perspectiva única (realista) que evidencie un equilibrio de proporciones capaz de ordenar el conjunto. En definitiva, una sensación de falta de unidad, equilibrio y proporción que en cierta manera estaba compensada por un irrefutable virtuosismo en cuanto a la capacidad de crear «la silueta de cada ser particular». Reacciones que nos llevan a pensar que las novedades de la novela superaban el horizonte de expectativas de la mayoría de los lectores de su época¹¹⁸.

Uno de los elementos que provocaron más sorpresa el año de publicación de la novela fue la completa fragmentación del relato. De hecho, la división en capítulos de desigual extensión y heterogéneo carácter y contenido (desde la descripción cercana a la acotación escénica hasta la rápida acción dramática, pasando por el capítulo centrado en una escena dialogada) dan a la novela una apariencia caótica, en la que estos segmentos narrativos adquieren una unidad e independencia estética que pueden provocar en el lector la sensación de encontrarse ante una sucesión de pequeños cuadros con una relativa relación con el conjunto: un mosaico cuya belleza es irrefutable pero falto de una estructura absoluta y consciente que evidencie un sentido trascendente de la novela. No obstante, los estudios críticos posteriores han confirmado que esta fragmentación responde a una estructura narrativa caracterizada por un orden interno cuyo equilibrio y proporción están cuidados al detalle, respondiendo a una ordenada disposición geométrica que evidencia no solo un extremado dominio técnico del quehacer novelesco, sino también una coherencia formal en la que el lector puede descubrir claves interpretativas del texto.

Oldrich Belic, en su estudio monográfico «La estructura narrativa de *Tirano Banderas*» (1968), fue el primero que analizó la simetría de la obra en torno a los núme-

¹¹⁸ Véase el análisis de la recepción de la novela en su época que realiza Dru Dougherty (1999: 49-62) en la que llega a esta misma conclusión.

ros mágicos tres y siete, señalando cómo su equilibrio constructivo estaba sustentado en siete partes enmarcadas por un prólogo y un epílogo. Todas las partes están divididas en tres libros excepto la cuarta, parte central, que está constituida por siete libros. Siendo así, el esquema sería 1-3-3-3-7-3-3-3-1, cuya disposición presenta una simetría en la que el azar o la simple inspiración del autor están completamente descartados. El profesor checo también señaló la estructura especular que caracteriza a la estructura de la novela, pero sin entrar en una discusión profunda sobre la relación entre la organización formal y el contenido de la obra¹¹⁹.

En nuestra opinión, es el artículo de Susan Kirkpatrick «*Tirano Banderas* y la estructura de la historia» (1975) el que, partiendo del análisis realizado por Belic, profundiza con mayor acierto en los resortes constructivos de la trama y su relación con el sentido general de la obra. Si Belic había destacado la aparición simétrica del tirano en los primeros y últimos dos capítulos de la novela, Kirkpatrick realiza un detenido análisis que demuestra que ese tipo de simetría de espejo se da en toda la obra al dividirla tomando como referencia su centro geométrico –nos referimos al libro cuarto de la parte cuarta en el que se descubre la muerte del hijo de Zacarías el Cruzado–, que funcionaría como pivote de dos polos o hemisferios reflejados de manera invertida. Para Kirkpatrick esta organización se fundamenta en una representación de una sociedad estratificada en torno al poder central del dictador, «una especie de estructura de capas que representa aproximadamente la jerarquía de los grupos sociales en el mundo novelístico» (452). Por tanto, desde un punto de vista estructural, no podemos considerar caprichosa la división tripartita con la que Valle-Inclán sintetiza la sociedad hispanoamericana. Síntesis que explica de manera precisa en una entrevista de 1928:

En cuanto a la trama, pensé que América está constituida por el indio aborigen, por el criollo y por el extranjero. Al indio, que tanto es allí alguna vez presidente, como de ordinario paria, lo desarrollé en tres figuras: Generalito Banderas, el paria que sufre el duro castigo del chicote y el indio del plagio y la bola revolucionaria, Zacarías el Cruzado. El criollo es el tipo que, a su vez, desarrollé en tres: el elocuente doctor Sánchez Ocaña; el guerrillero Filomeno Cuevas y el criollo cargado de sentido religioso, de resonancia del de Asís, que es Don Roque Cepeda. El extranjero también lo desarrollé en tres tipos: el Ministro de España, el ricacho don Celes y el empeñista señor Peredita. Sobre estas normas, ya lo más sencillo era escribir la novela (cit. pos. Zamora Vicente, 1999: 17-18).

¹¹⁹ Oldrich Belic apunta tres principios estructurales en la obra: la simetría, el contraste y la importancia de los números tres y siete. Respecto a la reiteración de referencias relacionadas con estos números en *Tirano Banderas*, véase el artículo de Nikki M. Beidleman «Espejos y matemática en *Tirano Banderas*» (2008).

De esta manera y partiendo de la perspectiva personal del autor gallego sobre la sociedad americana, las partes primera y séptima se concentrarían en el dictador, segunda y sexta en el cuerpo diplomático y la colonia española, y tercera y quinta en la pequeña burguesía y marginados, siendo la parte central la dedicada al pequeño terrateniente y al indio (Kirkpatrick, 1975: 452). Dentro de estos grupos existen tres personajes que pasan de un círculo social a otro, marcando las interrelaciones entre las diferentes partes: don Celestino, Nacho Veguillas y Domiciano de la Gándara. Ellos son los responsables de transmitir y transportar las órdenes del dictador en un descenso por los diferentes niveles de la sociedad hasta llegar a los estratos más bajos que componen el núcleo responsable por la revolución: Zacarías y Filomeno Cuevas. Por lo que, en opinión de Kirkpatrick:

Queda claro, entonces, que la simetría de las divisiones principales de la novela proporciona una estructura de secuencias y temas que funciona como una especie de andamiaje sobre la que pueden rastrearse vertical y horizontalmente a través de la sociedad, las consecuencias de ciertas acciones, creando la imagen de interconexiones y relaciones de poder (453).

Este «andamiaje», sustentado en la simetría de espejo por la cual las partes primera, segunda y tercera tienen sus pares, en orden invertido, en las partes quinta, sexta y séptima, enfatiza la circularidad de una estructura de la cual el tirano es comienzo y fin, abarcando así, formalmente, todas las esferas sociales del mundo novelístico bajo su control. De esta manera, la parte cuarta, eje central que divide este esquema bipartito, es el punto culminante en el que las decisiones y órdenes del tirano llegan a las esferas sociales más alejadas, provocando unos efectos cuyas consecuencias revierten la cadena de causa-efecto en orden inverso a través de la jerarquía social hasta llegar nuevamente al dictador en forma de revolución. Kirkpatrick cita como ejemplo paradigmático de este movimiento dictador-centro-dictador el hecho de que en los libros que anteceden al centro geométrico de la obra —es decir, el libro IV de la cuarta parte— podemos ver la desesperada fuga de Domiciano de la Gándara, alejándose del tirano, mientras que en los libros posteriores al IV asistimos a un movimiento inverso, protagonizado por la decisión de rebelarse adoptada por Filomeno Cuevas y Zacarías el Cruzado, que regresa agresivamente hacia el dictador. Siguiendo esta lógica, el centro de la estructura sería un resorte en el cual el sufrimiento provocado por las decisiones del poder autoritario impulsa una rebelión que escapa del control absoluto del tirano y acaba destruyéndolo. Kirkpatrick evidencia en su detenido análisis de paralelismos, contrastes y relaciones

intratextuales cómo la fragmentación del relato y la estructura simétrica de *Tirano Banderas*, más allá de un virtuosismo técnico de carácter esteticista (o gracias a él), es una importante clave interpretativa del texto, ya que en este «andamiaje» las dinámicas de poder y opresión de una realidad dictatorial latinoamericana están integradas formalmente en la novela, configurando «la imagen novelística de un proceso social» (456).

Entre los diferentes elementos que componen la compleja estructura narrativa de *Tirano Banderas* hay uno cuya implicación en el esclarecimiento del sentido de la novela es, en nuestra opinión, decisivo al ser analizado desde el punto de vista del lector: la radical dislocación temporal que supone el prólogo respecto al resto de la novela. En la disposición temporal en la que se desarrolla la narración –tremendamente condensada ya que toda la acción transcurre en un periodo de menos de cuarenta y ocho horas, desde la tarde del día 1 de noviembre hasta la mañana del día 3 que corresponde al epílogo–, el prólogo se integraría, por el orden lógico de la acción, en la séptima parte. El tiempo se condensa, por tanto, en la noche del día 2 de noviembre, momento en el que, aprovechando la verbena de las fiestas de Santos y Difuntos, los revolucionarios realizan su ataque definitivo sobre Punta Serpientes.

Esta prolepsis tiene varias repercusiones de gran interés para nuestro análisis: en primer lugar, la obvia compresión del tiempo narrativo, en cuya importancia vamos a profundizar más adelante; pero también el hecho de que esa compresión provoque que la relación entre causa y efecto que determina toda la línea de acción del relato sea más estrecha entre todas las partes de la estructura, transmitiendo al lector la sensación de un único momento, una red causal tejida por las decisiones del tirano en la que la causa primera y la consecuencia última –la muerte del dictador– se aproximan hacia un único punto, un presente en el que toda la narración está contenida. En segundo lugar, y relacionado con el punto anterior, no debemos obviar la presencia de numerosas informaciones que el lector recibe en el prólogo de manera anticipada, condicionando así su lectura: la preparación del levantamiento insurrecto liderado por Filomeno Cuevas, la desertión de un personaje perteneciente a las fuerzas armadas (el coronel Domiciano de la Gándara) y su activa participación en el movimiento revolucionario, y la muerte del hijo de Zacarías el Cruzado y su consecuente venganza. Esta anticipación de acontecimientos deja en suspense la que va a ser conclusión de la novela, la victoria o derrota de la insurrección, pero provoca que el punto de vista del lector respecto a los acontecimientos previos a este final –especialmente aquellos que desembocan en la cuarta parte– cambie completamente. Esto sucede porque, conociendo parte de las

consecuencias de determinados acontecimientos y decisiones de los personajes, la perspectiva del lector se ubica fuera de la zona de control del dictador (entre la primera y séptima parte), desconocedor de esa información. El distanciamiento que este hecho provoca, tan buscado por Valle-Inclán a través de la reiterada autorreferencialidad ficcional del texto, permite que el lector sea capaz de observar irónicamente los sucesos representados y analizarlos con una mayor profundidad al observar los mecanismos del poder desde un conocimiento previo que les otorga un sentido más amplio y significativo. Todo ello desde un espacio privilegiado que está dentro y fuera del radio de influencia del discurso del poder, son dos niveles bifurcados a los que el lector accede simultáneamente: lo que lee y lo que sabe.

Pongamos un ejemplo de gran relevancia. En el libro I de la séptima parte Santos Banderas acusa a Doña Lupita de ser la causante de los problemas a los que se tiene que enfrentar en ese punto de la narración:

¡Chac! ¡Chac! Doña Lupita, me está pareciendo que tenés vos la nariz de la Reina Cleopatra. Por mero la cachiza de cuatro copas, un puro trastorno habéis vos traído a la República. Enredáis vos más que el Honorable Cuerpo Diplomático. ¿Cuántas copas os había quebrado el coronel de la Gándara? ¡Doña Lupita por menos de un boliviano me lo habéis puesto en la bola revolucionaria! No hacía más la nariz de la Reina Faraona. Doña Lupita, la deuda de justicia que vos me habéis reclamado ha sido una madeja de circunstancias fatales (229).

De hecho, la primera acción de la novela en la que vemos claramente la correlación causa-efecto es el destrozo en el puesto de bebidas de Doña Lupita, provocado por Domiciano de la Gándara borracho, y la decisión del tirano de satisfacer las reclamaciones de su sirvienta mandando detener al militar. Este hecho desencadena la fuga de Domiciano y esta huida, indirectamente, la muerte del hijo de Zacarías. La mención explícita en boca del tirano de este suceso, acontecido en la primera parte y rememorado por sus efectos justo en la última parte del libro, parece confirmar la intención del autor de estrechar las conexiones causales en pos de una compresión temporal concentrada en torno a la parte central de la novela.

Por otro lado, ante este discurso, el lector se ve enfrentado a la disyuntiva de aceptar o no el dictamen del dictador: ¿es realmente el estropicio de «cuatro copas» la causa última de la revolución que se abate sobre Santa Fe de Tierra Firme?; ¿es por tanto el azar la fuerza preponderante para entender los procesos históricos en *Tirano Banderas*? El lector ha podido observar durante su lectura, con una perspectiva distanciada, la secuencia de hechos que parten de la petición de justicia de Doña Lupita y que alcan-

zan unas consecuencias de las que ya ha sido informado a través de la anacronía del prólogo. De esta manera, muy difícilmente el lector podrá ser engañado por el discurso dictatorial, la visión distanciada (de altura) permite que la interpretación de las secuencias del libro se haga en función de unas consecuencias ya consabidas. Esto permite que, durante toda la novela, el lector pueda mantener una mirada más analítica de los acontecimientos en cuanto conocedor del futuro de acciones que, además, escapan al control y la manipulación del discurso omnívoro del dictador. Toda la estructura narrativa construida por Valle-Inclán lleva por tanto a conclusiones muy diferentes de las planteadas por el tirano, y que se acomodan más a la respuesta que este obtiene de Doña Lupita en el mismo capítulo: «¡De salir siempre tan enredada la madeja del mundo, no se libraba ni el más santo de verse en el Infierno!» (230). En efecto, las explosivas consecuencias históricas que nos relata la obra solo pueden entenderse a través de la imagen global de una estructura de gobierno sustentada tanto en la injusticia, opresión y degradación del ser humano como en la cobardía y capacidad de adulación de varios personajes próximos al poder. De esta manera, surgen como causas últimas no las circunstancias azarosas sino las decisiones arbitrarias del poder absoluto: detener al coronel de la Gándara y boicotear violentamente el mitin del Circo Harris, orden que también incluye la encarcelación del líder opositor Roque Cepeda. En un nivel más profundo de análisis, el lector comprende progresivamente que estas dos decisiones son una muestra de los mecanismos represivos que mantienen al pueblo de Santa Fe de Tierra Firme en una continua atmósfera de terrorífica pesadilla ante la cual, inevitablemente, diversos tipos humanos terminan rebelándose. Algunos hombres como Roque Cepeda serán finalmente engañados por el dictador, o en algunos casos la conversión revolucionaria llegará demasiado tarde, cuando el impulso es infructuoso, es el caso de estudiante Marco Aurelio en la cárcel de Santa Mónica. Otros, sin embargo, tendrán éxito en su rebelión, que surgirá de diferentes motivaciones: ya sea por supervivencia y voluntad de mando en Domiciano de la Gándara, por un primitivo instinto de venganza en el caso de Zacarías el Cruzado, o por una meditada decisión moral (que tiene su definitivo desencadenante en el encarcelamiento de Roque Cepeda) como ocurre con Filomeno Cuevas. En cualquier caso, la destrucción de la dictadura surge de su propio interior: así como la parte central de la estructura de la novela irrumpe en el texto enmarcado (y controlado) por el dictador, de manera análoga es el propio poder del tirano (y el mecanismo que lo sustenta) el que produce en su centro los elementos de su desaparición.

La estructura de *Tirano Banderas* es, en este sentido, un cambio de rumbo en la novela política de temática dictatorial en lengua española. Valle-Inclán no sitúa al lector directamente enfrentado al dictador —como ocurría en las obras de los autores de la generación antirrosista argentina— sino en un espacio o nivel limítrofe ubicado entre el autor-demiurgo, creador de todo este armazón geométrico y equilibrado que sustenta la novela, y el dictador, dominador del mundo intratextual pero desconocedor de otra línea de sucesos que, consecuentemente, escapan a su control. El lector, instalado en una privilegiada visión «astral», observa los movimientos de los personajes dentro de este círculo cerrado con una perspectiva distanciada, merced a las diversas técnicas que enfatizan el carácter ficticio de la narración, pero al mismo tiempo es obligado constantemente a interpretar y analizar los hechos que se suceden en la novela al enfrentarse con un texto marcado por la indeterminación, la ambigüedad y la ironía. Valle-Inclán consigue de esta manera que la indignación ante una realidad injusta y cruel no sofoque otros aspectos de su obra: la fuerza de la sátira, el análisis de las estructuras sociales que provocan la situación representada, la exposición de las contradicciones internas del poder dictatorial y el reconocimiento de la capacidad manipuladora del discurso del poder. En definitiva, estamos hablando de la superación del panfletismo de una determinada novela política sin renunciar a la carga crítica y la reflexión ideológica, al mismo tiempo que el compromiso social mantiene un equilibrio con el virtuosismo artístico. La tercera vía para la novela propuesta por el autor.

Tal vez el ejemplo más claro de la voluntad del autor gallego por superar en su novela las marcas de un posible proselitismo ideológico que sesgase las posibilidades artísticas del texto sea la multitud de interpretaciones dispares que la crítica ha realizado sobre el sentido histórico al que remite la estructura de la obra. La ambigüedad e indeterminación que caracteriza la construcción de la novela se mantiene en su final, al dejar un vacío sobre el futuro de la nación de Santa Fe de Tierra Firme que el lector deberá completar. Sin embargo, son varios los críticos que consideran que los «esquemas del texto» orientan hacia una determinada interpretación. Ricardo Gullón (1966), por ejemplo, aboga por un sentido pesimista en el que la Historia está representada como un círculo que se repite en ciclos interminables de represión y revolución, una rueda en la que la muerte de *Tirano Banderas* da paso a otro dictador que ocupará su lugar. Es, por tanto, un círculo controlado por la violencia y la deshumanización en el que los elementos sociales solo pueden representar su papel en el teatro del mundo, para acabar por reproducir un patrón predeterminado que devolverá la acción a su origen una y otra vez.

Frente a esta interpretación, Kirkpatrick (1975) hace hincapié en la capacidad de elección moral que ostentan los personajes de la obra; la profesora estadounidense analiza cómo aquellos que deciden rebelarse contra la opresión, en su gran mayoría, terminan siendo manipulados y finalmente acorralados por el círculo de terror del régimen, lo que lleva a una interpretación tan pesimista como la expuesta por Ricardo Gullón. Sin embargo, las figuras de Domiciano de la Gándara, Zacarías el Cruzado y, muy especialmente, Filomeno Cuevas parecen reivindicar la posibilidad de escapar del estrecho cerco de la represión y actuar con libertad. En opinión de Kirkpatrick, es el ranchero, inspirado en la figura de Álvaro Obregón, el que canaliza la rabia de los oprimidos (Zacarías) y es capaz de controlar a los militares oportunistas (Domiciano) a partir de una opción moral a través de la cual el ranchero «con decisión, elige y crea su propio destino» (1975: 464). De cualquier manera, para Kirkpatrick la indeterminación final es evidente y reflejaría la incertidumbre que albergaba Valle-Inclán, en el momento de redacción de la obra, respecto al resultado de la revolución mexicana, a la sazón comandada bajo el mando del General Obregón. Por otra parte, Gonzalo Díaz Migoyo (1990) realiza un análisis en el que enfatiza la importancia de la indecisión lectora provocada por la estructura del texto, pero esta indecisión, en su opinión, se rompe gracias al marco que supone la inclusión de prólogo y epílogo, elementos estructurales que permiten una salida al círculo recurrente al que se refiere Gullón. En palabras de Díaz Migoyo, sin estas dos partes de la obra:

El tirano tiranizaría inabarcablemente y los rebeldes se rebelarían interminablemente, sin dar el triunfo a ninguno de ellos, sin definir el resultado —el sentido— de esas actuaciones. Sin Prólogo ni Epílogo, el resto del texto solo indicaría una situación estática de tiranía en sus dos caras simultáneas de sumisión y rivalidad: víctima y verdugo presos en una reflexión inmóvil, incapaces de decidir la potencialidad de resultados mutuamente exclusivos: triunfo y permanencia o derrota y desaparición del tirano (1990: 118).

De manera general, el silencio que sigue a la escena final de la narración es interpretado como la manera con la que Valle-Inclán consigue evitar la apropiación de su texto por parte de cualquier ideología política. A nuestro modo de ver, en el caso concreto de *Tirano Banderas* la incertidumbre sobre el destino de Santa Fe de Tierra Firme tras la muerte del dictador no hace otra cosa sino ser coherente con un planteamiento estético en el que la indeterminación se yergue como rasgo predominante en la estructura del relato, convirtiendo así al lector en protagonista activo en la construcción del sentido, forzándolo a analizar críticamente el mundo ficcional que

tiene frente a sí. En este sentido compartimos la postura de Juan Rodríguez (2012), tajante a la hora de censurar cualquier tipo de interpretación cerrada que limite la libertad del lector:

El derrocamiento y muerte de Santos Banderas abre, pues, una interrogante que la novela deja sin responder y que algunas interpretaciones críticas y versiones, teatrales o cinematográficas, han querido imponer al texto: ¿qué sucede después de la muerte del Tirano? ¿Quién gestiona el triunfo de la revolución? ¿Qué modelo de sociedad se propone como alternativo? ¿Renace otro dictador de las cenizas de Santos Banderas? No lo sabemos, ni Valle-Inclán seguramente tampoco. No es eso lo que le interesa reflejar en su novela, sino exactamente lo que ha reflejado en ella. Todo lo demás no existe, queda, en todo caso, al arbitrio de la imaginación del lector, quien, por otra parte, tiene la última palabra (2012, «Crítica de la tiranía»).

d) La indeterminación temporal: ambivalencia del tiempo novelesco.

Otro de los aspectos que ha generado mayor asombro e interés por *Tirano Banderas* desde su publicación en 1926 ha sido el tratamiento del tiempo en la narración. En nuestra opinión, este elemento adquiere una importancia fundamental cuando la novela es interpretada desde la perspectiva de su pertenencia al conjunto de las novelas del dictador, ya que la concepción estética del tiempo narrativo de *Tirano Banderas* puede ser estudiada, en su concepción esencial, como una constante en las obras posteriores pertenecientes al subgénero.

La importancia que el autor gallego otorga al tiempo está presente de manera constante en su obra y su pensamiento, siendo una referencia ineludible para su estudio la publicación en 1916 de *La lámpara maravillosa*¹²⁰. Es este un enigmático tratado en el que, con un enfoque contagiado de una terminología mística y gnóstica, Valle-Inclán expone sus ideas estéticas. Las reflexiones en torno al concepto de tiempo que podemos extraer de esta obra ilustran su preocupación constante por este asunto, reflejada en la creación literaria, y especialmente perceptible en *Tirano Banderas*. Gloria Baamonde Traveso (1983) sintetiza de manera clara el concepto de tiempo desarrollado en *La lámpara maravillosa*:

La sucesión temporal nos proporciona una idea falsa de lo que nos rodea. Para alcanzar el conocimiento esencial y verdadero de cualquier realidad hemos de superar la linealidad cronológica, la sucesión de antes y después. El hombre ha perdido esta capacidad de conocimiento y se encuentra atrapado en el incesante girar del círculo temporal donde los momentos se suceden. Para recuperar el auténtico conocimiento hay que volver a una visión circular perfecta que solo el poeta y el místico tienen la

¹²⁰ La edición utilizada en el presente trabajo es *La lámpara maravillosa*. (2002). Madrid: Espasa Calpe. (6ª ed.), al cuidado de Francisco Javier Blasco Pascual.

capacidad de distinguir: situados en el centro del círculo conocerán todos los momentos de forma simultánea, de una sola vez. Cualquier punto a donde dirijan la mirada resumirá todo lo pasado y actualizará todo el porvenir. De este modo el poeta puede intuir una visión de eternidad a través de un instante fugaz (68).

Como destaca la profesora Baamonde, la anulación del devenir temporal aparece en *La lámpara maravillosa* como la única forma de llegar al conocimiento de la verdadera esencia de la realidad, su auténtica eternidad. Esto presupone una vivencia superior del individuo que supera el engaño que sobre las cosas proyecta el tiempo racional. El hombre debe ver las cosas más allá de la razón y de los sentidos, y así «sentirlas imbuidas de misterio, y contemplarlas hasta ver en ellas el enigma oscuro de su eternidad» (Valle-Inclán, 2002: 129); solo así podrá recuperar la primitiva unidad con la totalidad del universo y superar las barreras de la contingencia cronológica: «cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante» (80). Para Valle-Inclán es el poeta –como el místico– el que «ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna» (84). Como indica Baamonde Traveso, es la imagen del círculo la que sustituye a la línea recta temporal revelando la verdadera naturaleza de la realidad, de tal manera que «consideramos las horas y las vidas como yuxtaposición de instante, como eslabones de una cadena, cuando son círculos concéntricos al modo que los engendra la piedra en la laguna» (Valle-Inclán, 2002: 160). De esta manera, al contrastar el análisis de la estructura de *Tirano Banderas* que hemos realizado anteriormente con las ideas expuestas en *La lámpara maravillosa* resulta sorprendente la fidelidad con la que el autor lleva a la práctica narrativa lo teorizado diez años antes.

Los conceptos de estatismo y atemporalidad –centrales en *La lámpara maravillosa* como vehículos de comprensión de la «auténtica» realidad– son una continua aspiración estética de la novela que tiene su reflejo en el texto a través de la reducción temporal del tiempo narrativo y la circularidad de la estructura. Respecto a lo primero, ya hemos hecho referencia al corte transversal de la historia de Santa Fe de Tierra Firme en el que está comprendida la narración (entre la tarde del día 1 de noviembre y la mañana del día 3, menos de cuarenta y ocho horas). Además, la condensación del tiempo está potenciada por la dislocación temporal que supone el prólogo, provocando que el lector perciba las siete partes del libro como si estuviesen encapsuladas en ese espacio entre

prólogo y epílogo y, por tanto, concentradas en el tiempo que se sucede entre la noche del día 2 y la mañana del día 3. De esta manera, Valle-Inclán consigue aproximar la lectura a una sensación de quietismo en el que el tiempo aparece comprimido, bajo un efecto de instantaneidad y anulación del devenir cronológico.

Sin embargo, el virtuosismo técnico del autor no se para aquí, la manipulación del tiempo en la novela aparece en toda su complejidad a la luz de un examen más detallado de la disposición de los numerosos espacios, acontecimientos y tramas que componen la materia narrativa. Si bien es cierto que Valle-Inclán respeta la linealidad que impone la propia naturaleza lingüística del texto y presenta una historia narrada siguiendo el orden cronológico de los sucesos, por otra parte los capítulos en los que se divide cada parte están organizados en torno a lo que el escritor gallego llamó en una entrevista «la angostura del tiempo», lo que supone «llenar el tiempo como llenaba El Greco el espacio, totalmente» (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 260). De esta manera, en las escasas dos jornadas que dura la acción de la novela las diferentes tramas ocupan los espacios temporales sin dejar momentos vacíos, llenando completamente el cuadro novelesco. Dentro de este esfuerzo compositivo destaca la narración de diferentes acontecimientos que transcurren en un mismo periodo temporal. Esta simultaneidad de los distintos cuadros es un fenómeno que se hace más frecuente en la parte cuarta, de tal manera que exista en el centro geométrico de la obra una ralentización de la acción a través de una mayor densidad del tejido temporal. Esta estructura es fácilmente perceptible en el cuadro propuesto por Juan Rodríguez (2012, s.p.):

	Tarde 1er. día.	Noche 1er. día	Mañana 2º. día	Tarde 2º. día	Noche 2º. día	3er. día
Prólogo					Prólogo	
Primera Parte	L. 1 L. 2 L. 3					
Segunda Parte		L. 1 L. 2 L. 3				
Tercera Parte		L. 1 L. 2 [V] L. 3				
Cuarta Parte			L. 1 L. 2 L. 3 L. 4 L. 5	L. 6	L. 7	
Quinta Parte			L. 1 L. 2 L. 3			
Sexta Parte			L. 1 L. 2	L. 3		
Séptima Parte				L. 1	L. 2 L. 3	
Epílogo						Epílogo

En el presente cuadro podemos observar con nitidez cómo no existen paréntesis temporales en la narración. Los múltiples personajes y ambientes se reparten los periodos de tal manera que no existan intervalos vacíos. Es en el centro geométrico y temporal de la narración, la mañana del segundo día, cuando nos encontramos con más frecuencia escenas simultáneas que comprimen el desarrollo del relato de manera sustancial, siendo este efecto intensificado por los libros de la quinta y sexta parte. El universo novelesco de *Tirano Banderas* queda en este momento congelado en un periodo cuya densidad temporal enfatiza su carácter central en la estructura de la obra. El anhelo de inmovilidad queda aquí subrayado a través de este punto central de sucesos temporalmente paralelos que, unidos a la cercanía entre prólogo y epílogo, tienen como resultado la consecución de la «angostura del tiempo». Es, en definitiva, una saturación del tiempo que aglutina el fluir de la acción narrativa sobre sí misma, provocando una explosión/revolución en el interior de la realidad histórica/dictatorial. Como afirma Kirkpatrick «el movimiento frenético de la obra no es de hecho un progreso en el tiempo, sino el estallido del presente» (1975: 466).

Por otra parte, la circularidad a la que ya hemos hecho referencia en el análisis de la estructura, y que caracteriza la disposición constructiva de la novela, tiene en la concepción temporal expuesta en *La lámpara maravillosa* un paralelismo evidente, ofreciéndonos claves esenciales para su comprensión. De esta manera, la disposición de las esferas sociales a las que alude Kirkpatrick, progresivamente abiertas en una estructura especular alrededor del centro geométrico de la obra hasta llegar, en movimiento centrípeto y centrífugo, al dictador –situado en su principio y fin y formando, por tanto, la circunferencia del círculo– conforman una forma cíclica cuya comprensión remite a la visión auténtica de una realidad escondida. Valle-Inclán expresa esta idea en *La lámpara maravillosa*:

Alma mía, que gimes por asomarte fuera de la cárcel oscura, enlaza en un acorde tus emociones, perpetúalas en un círculo y tendrás la clave de los enigmas. Descubre la norma de amor o de quietud que te haga centro y tocarás con las alas el Infinito. Pon en todas tus horas un enlace místico, y en la que llega vierte todo el contenido de la hora anterior [...] Para romper su cárcel de barro, colócate fuera de los sentidos y haz por comprender el misterio de las horas, por persuadirte de que no fluyen y que siempre perdura el mismo momento. Que sean tus emociones como los círculos abiertos por la piedra en el cristal del agua, y que en la última se contenga toda tu Vida (2002: 82-83).

La forma cíclica de la obra se acerca con extremada exactitud a esta visión de una piedra lanzada sobre el agua de cuyo centro surgen círculos que se abren en

movimiento constante, enlazados en su simetría, y cuyo último círculo —el del dictador— contiene al resto. Esta forma permite obtener «la clave de los enigmas», con la salvedad de que, en el caso de *Tirano Banderas*, se trata de una realidad dictatorial: el enigma es histórico. «Perpetuar» esta forma histórica en un círculo temporal puede darnos la verdadera clave de su significado, al anular su falsa concepción cambiante y «persuadirte de que no fluyen», es decir, llegar a conocer la esencia de la realidad. El proceso histórico-social que conforma el universo de *Tirano Banderas* nos es revelado a través de la selección de un momento reducido y único representado con un alto grado de densidad temporal y espacial, es decir, en toda su complejidad constitutiva. Valle-Inclán insiste constantemente en la idea de que la contemplación de un presente absoluto da acceso al conocimiento del pasado y el futuro:

El conocimiento es un grano de trigo, con todas sus evoluciones, nos daría el conocimiento pleno del Universo. Un conocimiento mucho más ingenuo, mucho más claro, mucho más inocente que la mirada de un niño. En este mundo de las evocaciones solo penetran los poetas, porque para sus ojos todas las cosas tienen una significación religiosa, más próxima a la significación única. [...] El poeta reduce el número de las alusiones sin trascendencia a una divina alusión cargada de significados (2002: 82).

En *Tirano Banderas* esta «alusión» única, «cargada de significados», el «grano de trigo» que nos da el conocimiento pleno de la realidad dictatorial, es el momento congelado entre la tarde del día 1 y la mañana del 3 de noviembre en Santa Fe de Tierra Firme. Periodo mostrado con una transparencia que deja a la vista sus mecanismos ocultos, el orden escondido detrás del aparente caos de violencia e irracionalidad. El tiempo sucesivo entra en una dialéctica con el tiempo eterno en el que el primero queda incluido en el segundo como un todo que, sin negar la Historia, enfatiza la falsedad que supone cualquier tentativa de reconstruirla desde una perspectiva eminentemente diacrónica. Esta relación dialéctica presupone una visión del arte como vehículo de posible análisis histórico y de conocimiento más certero de la auténtica imagen de la realidad. El artista, por tanto, es visto como un individuo capaz de disecar el instante histórico y mostrarlo en toda su significación.

Gonzalo Díaz Migoyo (1990) dedica una buena parte de su trabajo sobre la obra a este asunto y llega a conclusiones en las que no interpreta esta concepción del conocimiento histórico como una anulación del devenir temporal, sino como una dialéctica entre el tiempo sincrónico y diacrónico. En su opinión, Valle-Inclán era plenamente consciente de que la circularidad estaba constituida por una línea resultado

de la yuxtaposición de instantes¹²¹, por lo que «no es, pues, la circularidad un fin en sí mismo, sino un medio ambivalente para conseguir una visión ya dinámica, ya estática. La virtud del círculo está en esta ambivalencia, en su carácter híbrido de dinamismo sucesivo y de estatismo totalizante» (1990: 133). Esta doble dimensión de la realidad histórica estaría encarnada en la novela en las que Díaz Migoyo llama «las dos lupitas», es decir, Lupita la Cantinera, a cuya función ya hemos hecho alusión en el análisis de la estructura como (aparente) referente causal del desarrollo narrativo lineal y progresivo de los hechos; y Lupita la Romántica, personaje que funciona como auténtica clave narrativa del tiempo sincrónico al destacarse por su capacidad para, a través de la hipnosis, ver instantáneamente varios sucesos aconteciendo en un presente liberado de las contingencias espacio-temporales. El doctor Polanco, mentor de Lupita, explica al dictador las capacidades y limitaciones de la «médium»:

Señor Presidente, tres formas adscritas al tiempo adopta la visión telepática. Pasado, actual y futuro. Este triple fenómeno rara vez se completa en una médium. Aparece disperso. En la señorita Guadalupe la potencialidad telepática no alcanza fuera del círculo del presente. Pasado y venidero son para ella puertas cerradas (248).

Es evidente la relación entre los poderes sobrenaturales de Lupita la Romántica y las ideas sobre el tiempo que *La lámpara maravillosa* expone en sus páginas, convirtiendo a este personaje en metáfora de la visión totalizadora y estática a la que hemos venido refiriéndonos. Además, estructuralmente esta relación se fortalece al ser la primera sesión hipnótica en la que participa Lupita inmediatamente anterior al desarrollo de secuencias temporalmente simultáneas que podemos observar en la parte central de la obra, y finalmente, la segunda hipnosis de la prostituta precede al punto de unión entre el prólogo y el final de la narración, el estallido de presente en el que la novela está contenida. En este punto, la asimilación entre la visión de Lupita y la voz narradora es total, convirtiéndose en el paradigma ficcional de un tiempo mágico. Las

¹²¹ Encontramos un ejemplo de esta concepción lineal en lo circular en *La lámpara maravillosa*, al evocar Valle-Inclán su infancia desde el presente de su juventud en Santiago de Compostela. El autor explica la «intuición de eternidad» que experimentó de la siguiente manera: «Toda la vida pasada era como el verso lejano que revive su evocación musical al encontrarse otro verso que le guarda consonancia, y sin perder el primer significado, entra a completar un significado más profundo [...]. Con los ojos vueltos al pasado, yo lograba romper el enigma del Tiempo. Encarnados en imágenes, veía yuxtaponerse los instantes, desgranándose los hechos de mi vida y volver uno por uno. Percibía cada momento como actual sin olvidar la suma. Vivía intensamente la hora anterior y a la par conocía la venidera, estaba ya morando dentro de su círculo. A lo largo de los caminos por donde una vez había pasado, se hacía tangible el rastro de mi imagen viva» (2002: 85, cursiva nuestra).

dos lupitas son, por ende, la transposición novelesca de una ambivalencia en la que la novela pretende envolver el hecho histórico para mostrarlo en toda su complejidad: tiempo sincrónico y tiempo diacrónico como partes constitutivas de la realidad histórica. En dialéctica constante entre ellas, la ambivalencia de la concepción histórica que quiere presentarnos Valle-Inclán se resuelve en una indeterminación de la realidad temporal del texto ante la que el lector debe tomar una decisión, teniendo siempre en cuenta que la obra «obliga a escoger uno de los términos con conocimiento de ambas partes en juego, la elegida o privilegiada y la abandonada o reprimida» (Díaz Migoyo, 1990: 117). Lo dinámico y lo estático, lo mítico y lo histórico, tienen una relación tan estrecha que no se puede prescindir de uno sin dejar de comprender en toda su extensión el otro. Es en la dialéctica entre estos dos elementos –y en la visión simultánea de las dos caras de la moneda por parte del lector– donde, a nuestro modo de ver, descubrimos lo que el autor gallego propone en su novela: *Tirano Banderas* es un método epistemológico de análisis de una realidad histórica vista desde la perspectiva metonímica de un momento significativo, seleccionado y mostrado en toda su densidad y complejidad, pero que el lector debe descontextualizar y contextualizar constantemente para iluminar su pleno sentido. En definitiva, situar ese «conocimiento pleno del universo» al que se refería el autor gallego en unas coordenadas espacio-temporales que lo extraigan de su indeterminación artística a través de un acto de concretización lectora.

En nuestra opinión, en lo que respecta a la novela del dictador, esta ambivalencia temporal del texto significa una importante novedad en la representación literaria del hecho histórico y político que prevalecerá como elemento constitutivo del nuevo género. En primer lugar, el vehículo de conocimiento de la realidad dictatorial en *Tirano Banderas* es de carácter estético, ya que este intento de extraer lo inmutable de lo efímero conlleva una búsqueda de una mirada totalizadora que solo el artista puede proporcionar. El compromiso político parte de lo estético y el equilibrio entre ellos es complementario e incluso necesario. En segundo lugar, partiendo de las ideas sobre la imposibilidad del naturalismo y de la historiografía decimonónica para reconstruir fielmente el cuadro completo de épocas pretéritas, *Tirano Banderas* se erige como exponente de una novela histórica que destruye la ilusión de realismo y verosimilitud, exponiendo con insistencia su identidad ficcional, y elevando la imagen del pasado a un plano mítico. Es en este último punto donde consideramos que la crítica no ha valorado en su justa medida la importancia de la obra como novela inaugural del subgénero. La

profundización de la perspectiva sobre las relaciones entre mito e historia será uno de los elementos medulares de la novela del dictador que autores como Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier llevarán a una dimensión más específicamente continental, integrando en sus respectivos proyectos narrativos un cuestionamiento ontológico del ser americano en torno a la figura del dictador. Sin embargo, más allá de sus diferencias, la concepción novelesca de las obras pertenecientes a la novela del dictador escritas por estos autores es esencialmente semejante a la que sustenta *Tirano Banderas*: la narrativa de ficción como vehículo de conocimiento histórico al que se accede a través de una representación poética y estéticamente elaborada de la realidad.

5.3. La indeterminación referencial.

La indeterminación artística complementa y potencia otro tipo de indeterminación aún más decisivo a la hora de situar a *Tirano Banderas* como primera novela del dictador, la indeterminación referencial. Como ya hemos señalado, para introducir este asunto consideramos pertinente utilizar la propuesta teórica expuesta por Benjamín Harshaw en su artículo «Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico»¹²². Trabajo en el cual desarrolla los conceptos de Campo de Referencia Interno (CRI) y Campo de Referencia Externo (CRE).

Por CRI Benjamín Harshaw entiende el conjunto de elementos relacionados entre sí –acontecimientos, personajes, espacios, tiempos, ideas, situaciones sociales y políticas, diálogos, junto con las estructuras semánticas y no semánticas organizadas en el texto– que instituyen la realidad verbal al mismo tiempo que la describen» (130). Una obra literaria para Harshaw podría definirse «como un texto verbal que proyecta al menos un Campo de Referencia (CRI) con el cual se relacionan los significados del texto» (135). Su importancia para conformar la sustancia de un texto literario está

¹²² Recogido en la compilación de textos a cargo de Antonio Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria* (1997: 123-157). El artículo fue publicado originalmente en 1985 con el título «Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework». En lo sucesivo las referencias a este texto irán acompañadas únicamente del número de página.

patente en su imprescindible participación en la configuración del significado de la obra literaria¹²³, además de establecer su coherencia interna:

Es responsable de la llamada «unicidad» de una obra literaria, basada en la fusión de todos los aspectos formales, convencionales y temáticos en una combinación individualizada de estructuras (el «mundo» fictivo del texto). Es también el portador del modo de representación: el valor expresivo, simbólico o modélico de un texto literario frente al mundo externo y el autor (135).

La ventaja de referirnos a este concepto para nuestro estudio es clara: CRI no es sinónimo de texto. Algunos de sus significados están relacionados con Campos de Referencia Externos (CREs) de distinta índole, tanto del mundo «real» como creencias, religión, ideologías, concepciones científicas, situaciones estereotipadas, modalidades de diálogo, etc.¹²⁴. El CRI depende en alto grado de los CREs al imitarlos, evocarlos o servirse de sus referentes para construir su propio Campo autónomo, proyectando aspectos de la realidad física, social y humana. Esta proyección hace que el campo externo y el interno sean paralelos, con cierto grado de semejanza, pero no de igualdad. Se aluden pero no se tocan.

Harshaw afirma la existencia de puntos de conexión que interrelacionan estos dos campos sin romper su autonomía, de esta manera «los vínculos entre los dos planos paralelos crean canales para la posible transferencia de material semántico adicional de uno hacia el otro y viceversa» (156). Siguiendo estos postulados y aplicándolos a la comprensión de *Tirano Banderas*, podemos afirmar que la yuxtaposición entre el hecho histórico referencial –la revolución mexicana y el contexto de una dictadura hispanoamericana como referentes primarios– y el constructo ficcional configurado en la novela, revela al lector una visión más compleja de los acontecimientos que son potencialmente evocados. Consecuentemente, la concretización de la indeterminación (artística o referencial) del texto por parte del lector conlleva una proyección de la perspectiva histórica de este sobre la ficción novelesca. Este acto, a su vez, provoca un proceso inverso (el «viceversa» al que alude Harshaw): la perspectiva ficcional ejerce

¹²³ Harshaw afirma la existencia de unos «Principios Reguladores» dentro del CRI que guían la lectura (principios que recuerdan los «esquemas del texto» propuestos por Wolfgang Iser), condicionando en cierta medida la construcción del sentido en una dirección: «La autoridad latente tras el texto –es decir, el hablante o posición desde el que se presenta el texto elegido– guía nuestra comprensión, nos dice ‘en qué sentido’ hay que tomar el significado de las palabras» (133).

¹²⁴ Harshaw define un CRE como «todos aquellos Campos de Referencia exteriores a un texto dado: un mundo real en el tiempo y en el espacio, la Historia, una teoría religiosa, concepciones ideológicas, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos» (147).

una influencia sobre la comprensión del hecho histórico que previamente tiene el lector, iluminando así mecanismos escondidos de su configuración, pudiendo provocar, en definitiva, una apertura a significados de mayor trascendencia, una epifanía de la realidad.

Los canales de interconexión entre el CRI y CRE son, por lo tanto, de doble sentido. Estas interconexiones se producen gracias a la existencia de lo que Harshaw denomina «marcos de referencia compartidos», continuos semánticos de dos o más referentes sobre los cuales los interlocutores puedan intercambiar opiniones. Por consiguiente, la veracidad del mundo representado en relación a la realidad empírica no condiciona la interpretación de una obra literaria en cuanto objeto artístico, solo importan los marcos de referencia compartidos. Harshaw explica la importancia de este concepto para entender la amplificación del ámbito representacional del texto literario (y, por ende, la superación del realismo mimético):

No se da por supuesta la existencia concreta de objetos, personajes, hechos o actitudes, sino meramente de marcos de referencia de dichas clases, a las cuales el lenguaje del texto se remite o puede remitirse, por parte de varios hablantes y de diversos puntos de vista. Estos marcos de referencia no son necesariamente estables, pueden ser contruidos y reconstruidos, la evidencia lingüística puede ser complementaria o contradictoria, incompleta o falsa, incierta o inconexa, etc. (146).

En el caso de *Tirano Banderas*, nos encontramos ante una obra que enfatiza la autonomía de su CRI a través de la autorreferencialidad de su propio lenguaje. El autor crea una lengua imaginaria que es un mosaico de elementos verbales de varias regiones del mundo hispanohablante. Este idioma imposible en la realidad lingüística provoca un constante extrañamiento, ya que la mezcla de vocablos y expresiones de comunidades diferentes hacen que ningún lector pueda reconocer como suya la lengua usada en la novela. Al analizar esta lengua vemos que existen unos doscientos regionalismos, de los que más o menos la mitad son de uso habitual en varias partes de Hispanoamérica, pero no en España. Este dato refleja el interés de Valle-Inclán por connotar con mayor nitidez un ámbito americano en lo que parece una síntesis idiomática de todo el territorio hispanohablante. El ensayo pionero de Speratti Piñero *La elaboración artística de Tirano Banderas* (1957) continúa siendo una referencia inexcusable en el estudio de la lengua de *Tirano Banderas*. En sus páginas la profesora argentina analiza la procedencia de las formas elegidas, contabilizando una mayoría de palabras y giros corrientes en México –más o menos un cincuenta por ciento– junto con un vocabulario

utilizado en el Río de la Plata, Chile y regiones limítrofes. Ante esta variedad lingüística, para Speratti Piñero la consistente impresión de síntesis se mantiene gracias a «la hábil trabazón de voces y frases, y la no menos hábil selección de formas agudamente caracterizantes» (113). Sin embargo, más allá de esta caracterización, la selección de elementos lingüísticos realizada por el autor gallego parece justificarse en razones de orden estilístico, con una tendencia al exotismo pintoresco que, como ya hemos señalado, ha sido duramente criticada (aunque estas críticas no dejen de reconocer en ningún caso el éxito del resultado estético conseguido). La libertad con la que Valle-Inclán utiliza el lenguaje, desligándolo del uso convencional y cotidiano de la realidad social para otorgarle una verdad artística dentro de los límites de la propia obra, se ve refrendada en la frecuencia con la que encontramos palabras inventadas por el propio autor sobre la raíz de un americanismo o expresiones usadas de manera insólita, sin equivalencia fuera de la novela¹²⁵.

Analizado de manera aislada, este uso del lenguaje puede parecer completamente arbitrario más allá de la novedad que supone el uso de americanismos en la prosa literaria española de la época, y el distanciamiento estético que produce el extrañamiento provocado en el lector al encontrarse con una lengua irreconocible desde su experiencia como hispanohablante. Sin embargo, la lengua de *Tirano Banderas* tiene una función más importante para la novela, ya que en ella se cimenta la coherencia de un campo de referencia interno sobre el cual se proyectan los significados del texto. La síntesis de lo hispanoamericano que esta lengua connota, tiene su verdadera realización dentro de la novela, al convertirse en una referencia intensional que construye, al mismo tiempo que nombra, el mundo imaginario de Santa Fe de Tierra Firme. Un país ficticio cuya geografía, sociedad e historia están caracterizadas por la misma imposibilidad ontológica que aqueja al lenguaje que lo funda. De hecho, es el lenguaje el que determina el país, no al contrario¹²⁶. A este respecto son interesantes las palabras de Díaz Migoyo (1985) al reflexionar sobre la coherencia de la novela en la relación entre la lengua y los personajes que la hablan:

¹²⁵ Véanse ejemplos de este fenómeno en el citado ensayo de Speratti Piñero (1957: 108-110).

¹²⁶ Ilustrativo de este hecho son las célebres declaraciones del autor gallego: «En *Tirano Banderas* hay, además, la voluntad literaria de sumar al castellano castizo el vocabulario creado en la América española. Claro que para esto me ha sido necesaria la invención de una república de geografía imaginaria» (cit. pos. Zamora Vicente, 1999: 24).

No se trata en ningún caso de proveer de un lenguaje adecuado a unos personajes que existen ya independientemente de ese lenguaje. Se trata, al revés, de crear unos personajes que son resultado de la exploración de ciertos lenguajes. Tanto esos personajes como su mundo no existen más que por y en ese lenguaje y no son sino lo que este les permite ser. No es el carácter ficticio de los personajes el que pide un lenguaje constantemente ficticio; es el carácter ficticio e imposible del lenguaje el que ficcionaliza o desrealiza a quienes lo «hablan» (175).

Confirma así Díaz Migoyo las palabras que Martín Luis Guzmán escribió sobre *Tirano Banderas* afirmando que en la obra «el lenguaje es la primera piedra de toque» (2011: 103). Es en la naturaleza de esta lengua ficticia donde encontraremos los rasgos definitorios de todos los referentes intensionales de la obra, la esencia del mundo ficcional creado por Valle-Inclán. En nuestra opinión, la indeterminación referencial que caracteriza la novela viene dada por este eje lingüístico. Una identificación de la lengua de Santa Fe de Tierra Firme con el español hablado en México –por poner un ejemplo del léxico más utilizado– se verá anulada por la aparición de un argentinismo o incluso por su utilización inadecuada respecto al uso establecido. Por supuesto, cualquier otra identificación con otro dialecto se verá abocada al mismo proceso de invalidación. La lengua de *Tirano Banderas* enfatiza en su indeterminación su carácter ficticio, su irrealidad y, en definitiva, su imposibilidad fuera de la novela. Por otra parte, la autosuficiencia respecto a los Campos de Referencia Externos no es completa. Como ya hemos comentado, un CRI tiene siempre un cierto grado de dependencia con el mundo exterior ya que, como afirma Harshaw, crea su propio «campo autónomo» mientras selecciona elementos y organiza jerarquías de la realidad. En *Tirano Banderas* esta selección produce un sincretismo y una indeterminación referencial que se convierten en rasgos definitorios de la autonomía de su CRI. Este hecho no anula la existencia de un CRE –la realidad americana en toda su extensión: geográfica, lingüística, histórica, social y cultural– que es proyectado paralelamente al CRI, pero los dos campos en ningún momento se tocan ya que no son idénticos.

Siendo así, los canales de conexión entre los dos campos de referencia (interno y externo) parecen cerrados en *Tirano Banderas* desde la propia concepción del lenguaje que construye la obra, imposibilitando una decodificación realista del texto por parte del lector. Sin embargo, *Tirano Banderas* consigue ese equilibrio entre autonomía artística y reflexión política de la realidad: la clave analítica que explica este hecho no está en la realidad histórica objetiva de América sino en sus esencias, o dicho de otro modo, en una clave de su configuración histórico-social que pertenece a un marco de referencia compartido: una imagen supranacional del continente expresada en la idea de una

identidad común latinoamericana. Es esta una realidad abstracta, empíricamente irreal, pero que como concepto ideológico –siguiendo el marco teórico planteado por Hawshaw– pertenece al CRE de la misma manera y con la misma pertinencia que cualquier hecho histórico. De hecho, no es casual que sea precisamente en las primeras décadas del siglo XX cuando los planteamientos americanistas, en que los países del continente son concebidos como un conjunto supranacional con semejanzas históricas y culturales que les otorga una unidad diferenciada, se consolidan como una perspectiva fundamental del pensamiento hispanoamericano en la búsqueda de una identidad continental.

Carlos Pacheco (1987: 60-66) enumera varios factores que considera determinantes para entender el cambio de rumbo en la narrativa de temática dictatorial en lengua española que inaugura *Tirano Banderas*. Entre ellos, Pacheco destaca las consecuencias de la I Guerra Mundial y la Revolución Rusa al convertir a América Latina en territorio disputado por las grandes potencias, lo que conllevó tanto un incremento del número de estudios e investigaciones sobre el continente en Europa y Estados Unidos, como un creciente interés de autores no latinoamericanos que encontraron en Latinoamérica –siguiendo la tradición de las crónicas de la conquista y la idealización romántica del territorio americano– «una atractiva veta temática, entre lo pintoresco y lo inédito» (62). A las causas histórico-políticas Carlos Pacheco añade el contexto ideológico y cultural de las vanguardias y la crisis epistemológica del positivismo, destacando además la publicación de ensayos como *La decadencia de occidente* (1923) de Spengler, que dirigieron la mirada del mundo sobre territorios en los que perviviesen culturas primitivas como la precolombina, reevaluada positivamente. Partiendo de estas premisas y siguiendo los postulados expuestos por Seymour Menton (1969), Pacheco sitúa en un mismo grupo de obras a *Nostromo* (1904), de Joseph Conrad, *Le dictateur* (1926), de Francis de Miomandre, y *Tirano Banderas* (1926), de Valle-Inclán. Similitud basada en la condición de extranjeros de autores que se acercan literariamente al mundo americano. Esta característica conllevaría, en opinión del crítico venezolano, un doble distanciamiento: el geográfico-cultural, que les hace percibir lo común por encima de las diferencias locales, permitiéndoles concebir «repúblicas comprensivas» imaginarias de proporciones continentales; y el distanciamiento político-social, que les permite manejar la realidad dictatorial hispanoamericana de una manera menos apasionada, pudiendo así elaborar

sus representaciones literarias con una mayor libertad estética, sin preexistentes programas ideológicos (1987: 62-63).

En nuestra opinión, si bien es cierto que el lúcido análisis del profesor Pacheco contextualiza y explica coherentemente la importancia de estas novelas en la construcción de países sincréticos americanos –o «repúblicas comprensivas» como las bautizó Seymour Menton (1969), con una gran aceptación de la etiqueta entre la crítica posterior–, consideramos que explicar *Tirano Banderas* a través de sus similitudes con, por ejemplo, *Nostromo*, sería equivocado y limitaría una total comprensión de la obra. Sin entrar a valorar la novela de Conrad, el conocimiento y perspectiva del continente americano del autor inglés no pueden equipararse, so peligro de caer en graves errores, con la de Valle-Inclán¹²⁷.

El autor español viajó en varias ocasiones a tierras americanas: breves estancias en Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia, Paraguay (acompañando a su mujer en gira por Suramérica en 1910)¹²⁸, una escala de varias semanas en Cuba en 1893¹²⁹, y entre estos viajes donde Valle-Inclán conoció la geografía, la cultura y el habla local –y en definitiva la complejidad del continente– destacan especialmente por su relevancia en la conformación de una visión de lo americano las dos estancias del autor en México. En 1892-1893 pudo conocer el país gobernado por Porfirio Díaz y en 1921¹³⁰, invitado por el gobierno del general Obregón, tuvo la oportunidad de visitar el México revolucionario¹³¹. Dictadura y revolución en América no sufridas en sus propias carnes,

¹²⁷ Juan Gabriel Vásquez, novelista colombiano fascinado por la figura del autor polaco, explica en el artículo «Viaje a Costaguana», incluido en el libro *El arte de la distorsión* (2009: 145-155), el proceso de creación del mundo ficcional de *Nostromo* y las referencias de las que se sirvió Joseph Conrad para su representación de un mundo sincrético americano. Además de la obvia influencia de la separación de Panamá de Colombia ocurrida en 1903 y que inspirará la invención de Sulaco, la mayor parte de las fuentes fueron textuales, destacando por su importancia tres libros: *De Bogotá al Atlántico* de José Pérez Triana, *A Vanished Arcadia*, de Cunningham Graham, y *Venezuela*, de Edward Eastwick. Esto es así porque la experiencia directa de Conrad en Latinoamérica se limitaba a un breve viaje por el Caribe realizado entre 1875 y 1876, más de quince años antes de comenzar la redacción de la novela. Como señala Juan Gabriel Vásquez, las dificultades eran máximas ya que «como Hemingway en España, como Malraux en Indochina, Conrad pretende indagar en el alma política de una civilización que no es la suya, de la cual le separan barreras geográficas, lingüísticas, idiosincrásicas. [...] En el caso de Conrad las limitaciones se multiplicaban, pues su contacto directo con el terreno de la novela había sido demasiado breve, demasiado superficial y escueto» (148). Al diferenciar a Valle-Inclán de Conrad, no queremos comparar el mayor o menor conocimiento de la realidad americana que detentaban los dos escritores, sino subrayar las enormes diferencias de perspectiva en su relación con los países latinoamericanos.

¹²⁸ Véase el artículo de Virginia Milner Garlitz, «Vallé-Inclán y la gira americana de 1910» (2000).

¹²⁹ Véase Margarita Santos Zas, «Nuevos documentos: Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)» (2005).

¹³⁰ Véase Luis Mario Schneider, «La segunda estancia de Valle-Inclán en México (1921)» (2000).

¹³¹ Esta distancia temporal entre las dos visitas no solo supone el encuentro de dos países distintos sino también dos Valle-Inclán con perspectivas muy diferentes de América. Es significativo a este respecto

como argumenta Giuseppe Bellini (2000) al compararlo con Miguel Ángel Asturias, pero, eso sí, conocidas de primera mano, primero con pasión aventurera y romántica, después con una conciencia ideológica en penetrante búsqueda de justicia social.

Su primer contacto con el país en 1892 fue especialmente importante en la biografía del escritor al descubrir en ese periodo su vocación literaria: «México me abrió los ojos y me hizo poeta. Hasta entonces yo no sabía qué rumbo tomar» (Dougherty, 1983: 23), llegó a confesar. Antes de su segundo viaje, en 1918, sus declaraciones son entusiastas respecto a la Revolución Mexicana: «A mí México me parece un pueblo destinado a hacer cosas que maravillen. Tiene una capacidad que las gentes no saben admirar en toda su grandeza: la revolucionaria. Por ella avanzará y evolucionará» (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 186). Un entusiasmo proporcional al profundo rechazo de la política española en América, ante la que tomó una actitud combativa en entrevistas, declaraciones, conferencias y artículos, durante su viaje a México¹³² y posteriormente, defendiendo una política agrarista frente al latifundismo representado por los intereses económicos del gobierno español, defensores, en opinión del autor gallego, de los propietarios «gachupines» y extranjeros. Así, en carta de 1922 a la revista *España* afirmaba:

Los gobiernos de España, sus vacuos diplomáticos y sus ricachos coloniales, todavía no han alcanzado que por encima de los latifundios de abarroteros y prestamistas estén los lazos históricos de cultura, de lengua y de sangre» (cit. pos. Díaz Migoyo, 1985: 76).

El sentido de responsabilidad histórica y social que supuso el nuevo contacto con la realidad americana en 1921 está evidenciado en estas palabras, con toda la implicación política que cristalizará en la novela de 1926. Por otra parte, no es difícil relacionar en *Tirano Banderas* a los «vacuos diplomáticos» con el barón de Benicarlés ni a los «ricachos coloniales» y «prestamistas» con el personaje de Quintín Pereda. La vivencia americana de Valle-Inclán fue sin duda un factor determinante a la hora de decidirse a escribir la «Novela de Tierra Caliente».

referirnos a la conocida anécdota del primer viaje en la que el escritor retó a un duelo al director del periódico *El Tiempo* por haber publicado una carta en la que se criticaba directamente a los gachupines, y compararla con las numerosas declaraciones de Valle-Inclán durante su segundo viaje en las que reprochaba la actuación de la colonia española en el país. Actitudes que podemos contrastar a su vez en la esfera literaria, comparando el orgullo hispánico del Marqués de Bradomín en *Sonata de estío* con el afilado ataque a la presencia española en Santa Fe de Tierra Firme que supone la representación degradada y satírica de los gachupines en *Tirano Banderas*.

¹³² Véase el artículo de María Fernanda Sánchez-Colomer, «Las conferencias de Valle-Inclán en México (1921): algunas reseñas olvidadas» (2002).

Sin embargo, el elemento que más nos interesa para nuestro estudio, complementario de las vivencias del escritor en el continente americano, es el de su perspectiva personal dentro del llamado «hispanoamericanismo», auténtica piedra de toque de la indeterminación referencial de la novela, y uno de los elementos constitutivos de un marco de referencia que permite una decodificación realista del texto. De hecho, parece absurdo suponer que un autor como Valle-Inclán, permanentemente atento a todo lo que constituía su circunstancia histórica personal e intensamente interesado en la realidad americana, pudiese ser ajeno al proceso ideológico y cultural del pensamiento latinoamericano que venía desarrollándose desde finales del siglo XIX. La presencia de intelectuales hispanoamericanos es constante en el ambiente cultural español (especialmente en Madrid): abundan las colaboraciones en periódicos y revistas, los viajes de compañías teatrales, la publicación y lectura de obras de autores hispanoamericanos —especialmente a partir del arribo del movimiento modernista— a los que se acoge con curiosidad y familiaridad. Entre todas estas circunstancias que ayudaban a la formación de lazos intercontinentales destaca la visita —o permanencia— en España de intelectuales y escritores que desempeñaron una función directora dentro del mundo literario de la época: Rubén Darío, Gómez Carrillo, Oliverio Girondo, Rufino Blanco Fombona, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes, son ejemplos de autores emblemáticos de esta atmósfera cultural que, a su vez, tampoco desconocían la obra y personalidad de Valle-Inclán¹³³.

Esta auténtica red intelectual que compone un consistente tejido de interrelaciones entre escritores de España y de las repúblicas americanas en las primeras décadas del siglo XX, tiene como eje central la construcción de una identidad continental común a todos los países hispanoamericanos que reafirmase su singularidad respecto a los valores que definían a los Estados Unidos, nueva amenaza para la independencia americana. Esta imagen global de lo hispanoamericano tenía antecedentes en el siglo XIX (pensemos en ejemplos ilustres como Simón Bolívar o José Martí), pero su momento de arranque definitivo va a ser con la publicación y extraordinaria difusión del *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. Esta corriente intelectual va a desarrollarse en torno al impulso vitalista y espiritualista (de signo teosófico, humanista, socialista o anarquista) que con una impronta americanista nutrirá el pensamiento de la época. De esta manera, la idea

¹³³ Véase a este respecto el estudio de Eduardo Devés Valdés, *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual* (2007: 39-93).

de hispanidad construida en estos años surge en un momento de ruptura con la corriente positivista, liberal y racionalista, preponderante en el ensayismo de décadas anteriores. De hecho, este pensamiento positivista de corte modernizador, basado en un proyecto civilizador de marcado carácter liberal-burgués, tenía a Estados Unidos como modelo triunfante. Y es precisamente frente a la cada vez más evidente amenaza que supone el vecino del norte cuando, en el deseo de construcción de una identidad exclusivamente hispanoamericana, la mirada se vuelve hacia un pasado común, para encontrar en él una genealogía que evidencie un ámbito cultural propio: la hispanidad. Y esta, a su vez, englobaría una historia mucho más amplia y abarcadora, enlazando directamente con las raíces culturales que supone la ascendencia latina. De esta manera, España, Roma y la Grecia clásica suponen el principal punto de apoyo de un programa de futuro que concibe las tierras americanas como el lugar en el que resurgirá el espíritu de la raza latina del que son herederos, dando a Hispanoamérica un potencial carácter utópico, opuesto al pragmatismo materialista de la cultura sajona estadounidense¹³⁴.

Estos planteamientos tendrán una fuerte repercusión en el contexto histórico-cultural en el que el autor de *Tirano Banderas* construye su imagen de América. Baste hacer mención a dos escritores con los que Valle-Inclán mantuvo una profusa relación intelectual: Rubén Darío y Alfonso Reyes. El primero fue un insigne precursor de las ideas desarrolladas por Rodó en *Ariel*. Ante la amenaza anglosajona, ya en un artículo de 1898, «El triunfo de Calibán», Darío expresaba «la urgencia de trabajar y luchar porque la Unión latina no siga siendo una fatamorgana del reino de Utopía» (1998: 453), y defendía las raíces españolas del continente, cambiando completamente de signo la visión anterior sobre la herencia española, pasando de madrastra a madre:

Y usted ¿no ha atacado siempre a España? Jamás. España no es el fanático curial, ni el pedantón, ni el dómine infeliz, desdénoso de la América que no conoce; la España que yo defendiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América (1998: 454).

La importancia de la estrecha relación cultural entre España e Hispanoamérica en la construcción de una identidad está ya configurada en sus elementos esenciales en

¹³⁴ Eduardo Devés Valdés incide en este aspecto y afirma: «Sin duda la solidaridad que significa imaginar (reimaginar) una identidad común, así sea parcial, solo es posible en la medida que se define un enemigo común. en este sentido, el latinismo y el iberismo solo se configuran en tanto que piensan al sajón como un enemigo y, a la vez, al menos en algunos planos, como un bárbaro, como un inferior. Por cierto, dicho latinismo es, al menos moderadamente, un racismo» (2007: 52).

las palabras de Darío, reclamando una cierta solidaridad y comunicación mutua que tendrá una correspondencia en la praxis intelectual de los años posteriores al desastre del 98¹³⁵.

Esta urgencia de una «América unida» tendrá en la visión humanista y utópica de Alfonso Reyes –máximo valedor de la invitación de México al autor gallego en 1921– y Pedro Henríquez Ureña –al que Valle-Inclán conoció viajando por el país americano en esa misma visita– una de las interpretaciones más coherentes de la relación de América con una cultura de estirpe latina y mediterránea, ideario que conforma el pensamiento hispanoamericano en gran medida heredero del arielismo¹³⁶. A esto habría que unir el conocimiento de la tradición hispánica, la continua indagación en su cultura y el sincero afecto que demostraron por España estos dos intelectuales, convirtiéndose en ejemplos paradigmáticos de una renovación generacional, temática e ideológica en la que la relación fructífera entre las dos orillas del Atlántico era posible.

Esta sintética exposición del pensamiento americanista de las primeras décadas del siglo XX en España constata la existencia de una atmósfera intelectual en la que, sin duda, Valle-Inclán estaba, en mayor o menor medida, inmerso. Sus viajes, sus relaciones con escritores hispanoamericanos, su vivo y continuado interés por el continente, convierten a Valle-Inclán en un autor que, incluso con un punto de vista extranjero, inevitablemente foráneo, no era en ningún momento ajeno a las tendencias del pensamiento americano en sus soluciones más autóctonas. *Tirano Banderas*, a nuestro modo de ver, no puede ser entendida sin tener en cuenta esta red intelectual en la que la búsqueda de unas claves de la identidad americana se convierte en la hoja de ruta de numerosos intelectuales y una preocupación esencial en sus obras que va a permanecer durante gran parte del siglo XX. El autor español ahonda en esta cuestión desde su personalísima indagación poética de la realidad y encuentra en la figura del dictador un camino de reflexión sobre lo americano que será frecuentemente transitado con posterioridad, configurando los componentes definitorios del subgénero de la novela del dictador.

Esta perspectiva se confirma con la lectura de algunas de sus declaraciones posteriores a su viaje mexicano de 1921. Así, en una conferencia de 1922, Valle-Inclán arremete, como ya venía haciendo, contra la política española en México, y separa su

¹³⁵ Véase el artículo de Carlos Jáuregui «Calibán: icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío» (1998).

¹³⁶ Véase el artículo de Héctor Jaimes «La cuestión ideológica del americanismo en el ensayo hispanoamericano» (2000); y muy especialmente el artículo de Eduardo Becerra, «Del idealismo a la utopía: el pensamiento hispanoamericano tras el 98» (1999).

valoración del Estado español del de la nación. En su opinión el primero estaría rompiendo «la tradición latina separándonos de América» mientras que:

La nación, en cambio, no ha sido jamás igualada por sus hechos y es como el centro de una constelación de naciones. Como Grecia fue heredera de la civilización egipcia y Roma de la helénica, alzóse España con la civilización latina y erigió ciudades y dictó leyes y difundió su idioma por América (cit. pos. Dougherty, 1999: 215).

Si estas palabras confirman el enraizamiento de la imagen de América en una civilización mediterránea desde una perspectiva de corte humanístico, el énfasis en la difusión del idioma como elemento que ensalza la colonización española aparece como punto de enlace con la visión americanista que representa *Tirano Banderas*. Valle-Inclán ya había declarado «soy ciudadano del habla española», confirmando esta preponderancia del factor idiomático como eje vertebrador de la identidad ibérica de lo americano. Como hemos ya afirmado anteriormente, la visión sincrética de América tiene en la lengua elaborada en la novela de 1926 su piedra de toque, y este uso del idioma refleja un pensamiento americanista predominante en la época, cuya pervivencia durante el siglo XX ofrece al lector las claves para una interpretación realista del texto. Es este, por tanto, el marco de referencia necesario para crear canales de conexión entre los Campos de Referencia Internos y Externos de la obra, y la vía de concretización de una indeterminación que amplía el alcance referencial de la obra a todo el ámbito hispánico¹³⁷.

¹³⁷ Por otra parte, como no podía ser de otra manera en una obra como la del último Valle-Inclán, caracterizada por la mordacidad satírica y la intención crítica hacia los caducos valores de la España nacionalista, el uso interesado del pensamiento hispanoamericanista por parte de un determinado sector de la intelectualidad española en favor de una continuidad de la visión colonizadora de la «América española» pasa también por el filtro de lo grotesco, apareciendo representado en la novela de manera explícita en las palabras del propio tirano en conversación con don Celestino Galindo, representante de la colonia española en Santa Fe de Tierra Firme, y un grupo de adinerados gachupines: «Me congratula ver cómo los hermanos de raza aquí radicados, afirmando su fe inquebrantable en los ideales de orden y progreso, responden a la tradición de la Madre Patria» (44). Es significativa la ironía que subyace de toda esta escena, de adulación y colaboración con la tiranía por parte de los gachupines, y de esa interesada referencia a «los hermanos de raza» por parte del dictador. La falsedad con la que es usada esta supuesta hermandad y origen común nace de los intereses coloniales de España en la ficticia república, mostrando así el rostro hipócrita de esta imagen de lo americano. En realidad tanto la defensa del indio que está representada en la novela –al que Valle-Inclán da voz propia– como el uso de americanismos en el lenguaje –léxico completamente rechazado por el purismo lingüístico de los académicos españoles de la época– responden a un rechazo de la pretendida defensa de valores de lo español sobre la autonomía de lo autóctono americano, en los que estaba oculto un interés económico que remitía a pasadas actitudes colonialistas. En este contexto, el asesinato de Quintín Pereda por parte de Zacarías el Cruzado en venganza por la muerte de su hijo (166-167) se desarrolla ante el lector como un acto de justicia histórica.

En *Tirano Banderas* la indeterminación referencial también alcanza al tiempo histórico ya que no existen datos que contextualicen temporalmente el relato. Aquellos que aparecen son anacronismos que, más que ofrecer unas coordenadas históricas concretas, lo que hacen es extender el tiempo referencial hasta la inverosimilitud realista: la referencia a la participación de Santos Banderas en las luchas contra los españoles en Perú (1824), la alusión a Emilio Castelar como ministro de España (1873-74) o el interés de Estados Unidos por el petróleo (1900) son una buena muestra de este procedimiento. Introducidos intencionalmente por el autor, estas referencias históricas cumplen una función en la novela equivalente a la realizada por el espacio sincrético americano, al conseguir abarcar una referencialidad más amplia de la historia del continente. En este caso la capacidad representacional de la obra es llevada a una tensión máxima, ya que la reducción extrema del tiempo narrativo pretendida por el autor –la «angostura del tiempo» a la que ya hemos hecho referencia– contrasta significativamente con la amplitud referencial de los datos históricamente verificables y la capacidad sugeridora del mundo ficcional, difícilmente ubicable en un momento específico cronológicamente. En este fuerte contraste podríamos intuir una negación de la Historia, sin embargo, lo que hace Valle-Inclán en su *Tirano Banderas* es negar la comprensión de la Historia a través de la reconstrucción de hechos sucesivos. Para el autor gallego, una verdadera comprensión pasa por una visión ahistórica en la que un momento decisivo es seleccionado y diseccionado hasta llegar a sus esencias más profundas, de tal manera que pueda remitir a un todo. La trascendencia del instante ilumina así las claves de la realidad histórica a través de una indeterminación que solo puede ser decodificada de forma realista por parte del lector. Es esta una superación de la novela histórica decimonónica que tendrá una relevancia fundamental en el desarrollo de la novela del dictador durante el siglo XX¹³⁸.

¹³⁸ Domingo Miliani, en su artículo «El dictador, objeto narrativo en *El recurso del método*» (1981), subraya la importancia de esta actitud narrativa frente a la Historia en las obras del subgénero posteriores a *Tirano Banderas*, llegando a ser una característica predominante en las novelas del dictador de los años setenta. En su opinión esta ampliación del tiempo histórico referido en la novela está íntimamente relacionada con la construcción de un «objeto-dictador» que no remitiese a un caso individual sino a una «clase», en la que se concentrasen todos los atributos de los dictadores hispanoamericanos. De esta manera, para lograr esta pérdida de identidad del personaje «era necesario romper una periodización histórica específica y ampliar el universo ficcional a la historia continental de los dictadores de ambos siglos (XIX-XX). Así, la distancia con la biografía y la historia política de individualidades, se logra en función de una mayor efectividad estética, pero también política. Esto no significa que el texto se convierta en una novela anti-histórica, sino des-historizada (a-histórica), porque de hecho se cierra la posibilidad de la novela histórica, o de la biografía novelada» (209).

Por lo analizado hasta ahora podemos concluir que la indeterminación referencial que aparece en cada uno de los elementos constitutivos de la obra permite extender el campo alusivo del texto a un todo hispanoamericano. Lógicamente, la figura central del tirano es una parte esencial de este proceso, incluso potenciando el alcance del resto de elementos que forman el universo ficcional sincrético americano. En una carta dirigida a Alfonso Reyes, Valle-Inclán definirá *Tirano Banderas* como «la novela de un tirano con rasgos del Doctor Francia, de Rosas, de Melgarejo, de López, y de Don Porfirio» (cit. pos. Zamora Vicente, 1999: 12). Esta concentración de rasgos provenientes de varios dictadores históricos convierte a Santos Banderas no tanto en un ser individual como en el representante de un arquetipo cuya reiterada constancia histórica en el continente lo aproxima más a una representación genérica de carácter simbólico-mítico que a una figura individualizada. En relación a esto, Gonzalo Díaz Migoyo, en la segunda parte de su ensayo *Guía de Tirano Banderas* titulada «El trasmundo de *Tirano Banderas*» (1985: 223-290), realiza una búsqueda minuciosa de datos que exploran «historias tras la ficción novelesca» (223), es decir, una numerosa lista de referentes históricos que pueden relacionarse con los personajes y lugares aparecidos en la novela. Especialmente interesante para nuestro estudio son las páginas dedicadas a Santos Banderas (226-238), en las que el investigador desarrolla un análisis de los modelos que nutren la fisionomía literaria del tirano de Santa Fe de Tierra Firme. Díaz Migoyo evidencia aquí cómo todos los dictadores americanos señalados por Valle-Inclán en su carta a Reyes aportan numerosas características al carácter del personaje, elaboración que además justifica las similitudes entre los dictadores ficticios que encontraremos en las novelas del subgénero posteriores, cuyos autores, al igual que Valle-Inclán, encontrarán en el común denominador de los tiranos históricos más representativos el material para la construcción de sus criaturas. De los dictadores señalados por el escritor gallego es sin duda el mexicano Porfirio Díaz el que aporta un mayor número de rasgos, factor que añade un mayor grado de coherencia al plan sincrético de la obra ya que, como hemos visto, es México el referente más fácilmente perceptible en todos los elementos que constituyen el mundo novelesco. Un México, eso sí, que al pasar por el filtro de la representación sincrética, enfatiza los elementos comunes frente a las diferencias, las esencias que lo hacen inclusivamente americano más que exclusivamente mexicano.

Por otra parte, si bien es cierto que los rasgos que definen en su forma esencial a Santos Banderas pueden identificarse con tiranos hispanoamericanos del siglo XIX y comienzos del novecientos¹³⁹, hay una alusión que va más allá de este periodo y que consideramos muy significativa para entender la capacidad de ampliación referencial que posee la forma novelesca de *Tirano Banderas*. Se trata de la evidente presencia intertextual de Lope de Aguirre en los momentos finales y muerte del tirano protagonista. Referencia que fue percibida ya por sus primeros lectores, y que con toda probabilidad tuvo en la obra *Los Maraños* (1913) de Ciro Bayo y Seguro, gran amigo de Valle-Inclán, su fuente más directa. Lo más interesante para nuestro análisis es reflexionar sobre las razones que llevaron a Valle-Inclán a incluir un material intertextual, de origen claramente reconocible para casi cualquier lector, en un momento tan crucial en la narración como los últimos actos en vida del tirano y las noticias sobre el destino de su cadáver¹⁴⁰. En nuestra opinión, estas referencias tienen una marcada intención por parte del autor a la hora de dar un sentido determinado a la novela, ya que queda sugerida en el lector la idea de que el dictador hispanoamericano, como arquetipo, tendría su origen en las raíces ibéricas, y Lope de Aguirre sería así el primer tirano de las tierras americanas. Este hecho tiene una doble repercusión: en primer lugar, la ampliación del tiempo histórico referencial que, consecuentemente, se extiende en el pasado más allá de la independencia de las repúblicas americanas hasta llegar a la época colonial, mostrando así la capacidad alusiva que detenta el elaborado planteamiento formal de la novela, su idoneidad para absorber elementos históricamente heterogéneos sin que la obra pierda una coherencia que, en realidad, queda reforzada por este mismo procedimiento; en segundo lugar, la correspondencia lógica entre la elección de Lope de Aguirre como personaje histórico reconocible para la construcción del dictador ficticio¹⁴¹ y la perspectiva «iberoamericanista» a la que nos hemos referido

¹³⁹ Juan Liscano acota más los rasgos característicos de Santos Banderas al considerarlos característicos de dictadores hispanoamericanos de origen popular: «costumbres austeras, crueldad fría y calculada, tendencia a la megalomanía, sentido mesiánico, valor personal de la guerra, desconfianza, desprecio por las masas de donde provienen, carencia de sentido autocrítico. En lo político, entendimiento con las fuerzas sociales reaccionarias, con los intereses extranjeros, y menosprecio radical de todas las formas de expresión representativas de la democracia parlamentaria» (2000: 794).

¹⁴⁰ Recordemos que el despedazamiento de los restos de Santos Banderas y el mandato de repartirlos por varios lugares del país como escarmiento coincide con el final de Lope de Aguirre. Esta referencia aparece en el último capítulo del Epílogo (256).

¹⁴¹ Giuseppe Bellini interpreta un cambio de signo en el carácter del personaje justo en la escena con la que se finaliza la novela. Es decir, es a través de este elemento que la obra se aproxima al tratamiento del personaje desarrollado en las novelas de los años setenta. El profesor italiano ve en el asesinato de la hija de Santos Banderas por su propio padre un trágico acto final que humaniza al personaje: «frente a la falta

anteriormente. Valle-Inclán relaciona de esta manera, en un último giro dramático de su personaje, a los conquistadores españoles con los dictadores hispanoamericanos, a los Porfirio Díaz, Francia, Solano López, Rosas y Melgarejo con una tradición de caudillismo hispánico cuyo representante en los años contemporáneos a la redacción de la novela sería el dictador español Primo de Rivera. Dru Dougherty (1999) expone una serie de posibles interpretaciones al texto, entre ellas hay una que coincide perfectamente con nuestra propuesta:

Si se reconoce en la evocación de Aguirre (y de algunos tiranos latinoamericanos) un signo de continuidad cultural, es decir, la repetición de una tradición de caudillismo español que se remonta a los césares romanos, también recordados en el texto. La circularidad del texto de Valle-Inclán justifica esta impresión, dando a la expresión «una madeja de circunstancias fatales» la sugerencia de que las «incesantes revoluciones» latinoamericanas son un «mal endémico» cuyo origen es la Madre Patria (128).

La barbarie dictatorial tendría en la época colonial, por tanto, el punto de origen de este mal endémico, invirtiendo así el punto de vista positivo sobre la supuesta «latinidad» existente en las raíces de la identidad hispanoamericana para, de esta manera y en consonancia con la cosmovisión degradada y alucinada del texto, reflejar de manera esperpéntica esta misma concepción ideológica y la manipulación a la que estaba siendo sometida en España. Quizá encontremos aquí uno de los factores más importantes para determinar las causas de la controversia crítica sobre la imagen de América a la que hemos hecho referencia en las primeras páginas de este capítulo. La vehemencia con la que Valle-Inclán critica la influencia española (pasada y presente) en América singulariza en demasía lo peninsular dentro de un mundo específicamente americano. Aspecto que, unido al carácter caricatural –inherente, por otra parte, a la estética esperpéntica– con el que representa el mundo americano y a la obligatoria colaboración del lector a la hora de concretizar una imagen realista del texto, hacen comprensible que muchos críticos hayan visto en la obra un retrato distorsionado de la realidad americana por parte de un escritor extranjero.

Sin embargo, nuestra visión en el presente análisis tiene una mayor vinculación con una visión crítica próxima a una interpretación de la novela en la que esta escudriña las «esencias» de lo americano –aquellas a las que se refería Henríquez Ureña– desde la

absoluta de ideales de sus adversarios, *Tirano Banderas* es el único que, a pesar de su actuación malvada, se afirma como un hombre verdadero» (2000: 26).

perspectiva personal de un escritor español que conocía la realidad del continente. Valle-Inclán, a nuestro entender, quiso profundizar tanto en lo que tenían en común las diferentes repúblicas americanas y España en contextos de dictadura y revolución – comprimiendo además esta búsqueda en un momento decisivo de este contexto histórico: la caída del tirano– que consiguió de esta forma trascender, a través de un complejo sistema novelesco, cualquier tipo de localismo, universalizando lo americano y convirtiendo a la obra en una reflexión sobre el poder autoritario¹⁴². Es esta capacidad de trascendencia –y las diferentes técnicas novelescas que la posibilitan– uno de los factores cruciales que sitúan a *Tirano Banderas* como punto de partida de una radical renovación de la narrativa política de temática dictatorial en Hispanoamérica.

5.4. *Tirano Banderas y Facundo.*

Confirmando la perspectiva inclusiva en la que *Tirano Banderas* entraría coherentemente dentro del ámbito de la historia de la literatura hispanoamericana, no podemos dejar de referirnos a la íntima relación de la novela de Valle-Inclán con *Facundo* de Sarmiento. De hecho, la atenta lectura que Valle-Inclán hizo de la obra del sanjuanino es una importante clave para entender el carácter renovador de *Tirano Banderas* respecto a la tradición narrativa del continente. Esta relación parte de una profunda admiración del autor español: llegó a afirmar en 1925 que *Facundo* era «la mejor novela española», dato significativo en un autor poco propenso a los elogios. A pesar de ello, los rasgos más visibles de la influencia de *Facundo* en una primera lectura de *Tirano Banderas* son aquellos en los que parece que Valle-Inclán realiza una relectura que subvierte y destruye los elementos estructuradores de la obra de Sarmiento: tanto la visión histórica basada en una oposición binaria de la realidad, representada en los conceptos de civilización y barbarie, como la presencia de un narrador totalizador, representante del mundo civilizado y la idea de progreso, que se

¹⁴² Alonso Zamora Vicente es uno de los críticos que hace más hincapié en el sentido universal de la novela. En su opinión, «el imaginario país hispanoamericano le sirve a Valle-Inclán para fustigar —sin palabras especialmente acusadoras, solamente por el procedimiento expresionista de las insinuaciones, de los relámpagos fugaces— cualquier tipo, no de dictadura concreta, sino de sistema político que degrade o rebaje la condición humana reduciéndola a las fronteras de la animalidad.» (1999: 16).

enfrenta al antihéroe dictatorial, encarnación de la barbarie, son totalmente deconstruidos¹⁴³.

Esta subversión aparece en la novela desde el mismo prólogo, en una referencia inicial muy significativa en un escritor como Valle-Inclán, que teoriza frecuentemente sus ideas estéticas a través de sus personajes. *Tirano Banderas* comienza con un diálogo sobre estrategia militar entre Filomeno Cuevas (cuyas técnicas se parecen a las utilizadas por los gauchos descritas en *Facundo*¹⁴⁴) y Domiciano de la Gándara (que defiende las técnicas más militares y científicas, como las utilizadas por el general Paz en el libro de Sarmiento). Es una discusión que marca desde el principio la ruptura de la dicotomía ya que al finalizar la narración, encuadrando así toda la obra, será Filomeno Cuevas quien vencerá al tirano, gracias a su ímpetu natural de ánimo y a su convicción de que «Audacia y Fortuna ganan las campañas y no las matemáticas de las academias» (37). Este ejemplo, que ilustra la ruptura del trascendente binomio civilización/barbarie, se ve confirmado al introducir el autor gallego, en el mismo centro de su novela, a un personaje que encarna de manera fidedigna la idea sarmientina de barbarie: el indio Zacarías el Cruzado, figura en la que están materializadas las características de brutalidad, violencia instintiva y sentido natural de la justicia que destacan en los hombres crecidos en el bárbaro campo frente a la civilizada ciudad. En *Tirano Banderas* estos conceptos espaciales (campo y ciudad) están también deliberadamente invertidos ya que es del campo y el mundo natural de donde surgirán las fuerzas (Zacarías y Filomeno Cuevas) que derrocarán al tirano. La ciudad, espacio civilizado en Sarmiento, es en *Tirano Banderas* el territorio donde actúa el tirano, centro neurálgico desde el cual ejerce su poder omnívoro. Como ya hemos visto, la estructura de la obra no hace más que confirmar este cambio de papeles al situar al indio como centro de un círculo, cerrado por la presencia dominante y omnipresente del dictador, pero cuyo interior sufre una explosión en forma de revolución desencadenada por la presión ejercida en los espacios más profundos de esta realidad social. Este esquema expresa formalmente cómo Valle-Inclán tiene una idea de cambio histórico en América completamente diferente a la defendida

¹⁴³ Idea en la que coincidimos con Dru Dougherty (1999), en cuyo capítulo «Círculo argentino: la sombra de *Facundo*» (147-162) realiza un esclarecedor análisis de la influencia de *Facundo* en la novela de Valle-Inclán, subrayando la lectura subversiva del autor gallego.

¹⁴⁴ *Facundo* Quiroga es el paradigma de esta actitud totalmente contraria a la disciplina militar, sus actos en el campo de batalla son instintivos e irracionales, osados: «Facundo en tanto abandona el punto de reunión, cae sobre la retaguardia de los vencedores, los tirotea, los importa, los mata y hace prisioneros a los rezagados. Facundo es el único que está dotado de vida propia, que no espera órdenes, que obra de su propio motu. Se ha sentido llamado a la acción y no espera que lo empujen» (Sarmiento, 2005: 150).

por Sarmiento. Si para el sanjuanino, gauchos e indios representaban una carga que, ya sea redimible o directamente condenable, lastraban el proceso civilizatorio de Argentina, en *Tirano Banderas* el rancharo criollo Filomeno Cuevas y el silencioso y minusvalorado Zacarías el Cruzado van a representar la necesaria redención del indio, imprescindible en la consecución de una verdadera justicia social. Esta ruptura respecto a la representación literaria de *Facundo* se ve reforzada también por aspectos formales relacionados con la conformación novelística de la obra —ya analizados al tratar la indeterminación artística de la obra—, tales como la multiplicidad discursiva de la voz narrativa, la invisibilidad del autor-narrador y la privilegiada «visión astral» (sustentada tanto en el punto de vista distanciado como en la compleja simetría estructural del texto). Estos elementos alejan a la novela del enfrentamiento directo entre el lector y el dictador que propone el texto de Sarmiento y que no dejaba más opción que la obligatoria toma de partido entre el autor-héroe civilizado o el tirano-antihéroe bárbaro. *Tirano Banderas*, por el contrario, se establece en los territorios de la indeterminación, la ambigüedad y la ironía distanciada, provocando en el lector la reflexión por encima del posicionamiento ideológico. De hecho, es en el constante esfuerzo de Sarmiento por imponer una óptica moral basándose en una apriorística visión de lo que debía ser el país, donde Valle-Inclán identificará las limitaciones de la obra del sanjuanino, para así revisarlas y remodelarlas en su novela.

Pero entonces, ¿qué aspectos de la obra de Sarmiento fascinaban a Valle-Inclán?, ¿cuáles son los ingredientes de *Facundo* que el escritor español asimiló para crear su novela americana? En nuestra opinión se trata del ambicioso proyecto de teorización sobre las esencias nacionales de un pueblo, llevado a cabo a través de la indagación de las relaciones entre el sujeto individual y la colectividad a la que encarna. Sarmiento partía de una interpretación de la historia basada en la lucha entre civilización y barbarie, fuerzas representadas por Europa y América respectivamente. Reconstruir la biografía de Juan Facundo Quiroga supone no solo rastrear las causas profundas del caudillismo americano sino también intentar descifrar, a través del estímulo ordenador de la escritura, las esencias de lo americano. Adriana Rodríguez Pérsico lo expresa con precisión en su artículo «Sarmiento y la biografía de la barbarie»: «La identidad de la barbarie se reduce a dimensiones antropológicas: en ella el sujeto es un aleph cuya focalización revela todos los ámbitos de la realidad» (1989: 37). En opinión de la investigadora, Sarmiento usa constantemente el «recurso de la sinécdoque» (38), literaturizando y llevando al primer plano a un individuo que sintetiza

una categoría: la barbarie y, por ende, lo americano. *Facundo* es un libro en el que el autor gallego debió de percibir la capacidad de un personaje individual para representar toda una fuerza histórica en el imaginario colectivo. Incluso cuando esta fuerza está estigmatizada por un autor omnisciente, la exploración de la confrontación dialéctica que la determina en sus esencias terminará mostrando inevitablemente la imagen de un pueblo en su devenir histórico.

Vamos a partir de estas premisas sobre la lectura que Valle-Inclán hace de *Facundo* para observar su relación con una de las cuestiones más determinantes en la concepción novelesca de *Tirano Banderas*: la relación entre lo individual y lo colectivo en la obra. Este asunto acoge una aparente paradoja: si por una parte la novela del dictador, de la que el libro de Valle-Inclán es destacado representante, tiene al personaje individual –el dictador– como núcleo fundamental de su configuración genérica, por otra parte, el escritor gallego defendió reiteradamente en los años veinte una concepción novelística en la que las masas debían tomar el protagonismo de las novelas y los conflictos sociales de su tiempo debían asentarse como temas preponderantes. El propio Valle-Inclán expresó en numerosas ocasiones sus opiniones al respecto. En 1928, por ejemplo, afirmaba en una entrevista:

Creo que la Novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes (Joaquín y Javier del Valle-Inclán, 1994: 396).

Esta concepción de novela colectiva es coherente con el gran interés que suscitaron en el escritor las revoluciones rusa y mexicana, y está en gran medida próxima a los planteamientos del unanimismo de Jules Romains y la narrativa de John Dos Passos. Pero entonces, ¿de qué manera resuelve Valle-Inclán esta paradoja? La solución puede encontrarse en las mismas palabras de Valle-Inclán en una entrevista de 1925, año en que precisamente el autor está centrado en la publicación de su novela:

La novela individualista, sí; la novela en general, de ningún modo. Creo que empieza un período que pudiéramos llamar de novela de masas, en contraposición al de novela de individuos. [...] La causa de esta transformación es muy honda, está en el cambio total respecto al interés que despiertan las cosas. Por de pronto, ha dejado de interesarnos el individuo, al menos se ha borrado del primer término, ante el interés mayor que despiertan en nosotros las colectividades, la Nación, el hecho social; se ven las cosas en conjunto. El individuo, centro del grupo social, no es más que un tic nervioso, algo que nos ayuda a modelarlo, un punto (Juan Rodríguez, 1999: 203).

Santos Banderas, que es individualizado en el propio título de la novela no como persona individual sino en su función como tirano, sería ese «tic nervioso», el «punto» que modela en la novela la configuración de «las colectividades, la Nación, el hecho social». Valle-Inclán comprendió que para hablar de un personaje supraindividual (la comunidad, el pueblo americano) debía enfrentarlo dialécticamente a un personaje individual construido a través de un proceso de abstracción, despersonalización y, en definitiva, indeterminación referencial extrema. En *Tirano Banderas*, dictador y pueblo adquieren entidad ontológica solo en función de su relación mutua, siendo cada uno de los elementos reflejo del otro, carentes de esta manera de una autonomía que ambos se niegan recíprocamente. Gonzalo Díaz Migoyo explica esta interrelación entre individuo y masa en la novela:

Los términos se daban ejemplarmente agudizados en el caso de una novela de tirano o de pueblo tiranizado puesto que el protagonista había de ser no un personaje cualquiera, sino un individuo que, en tanto que dictador, se definía por su activa represión de todo un pueblo; o, al revés, una masa que, en tanto que tiranizada, se definía por su sumisión a un solo individuo (1985: 186).

La masa tiranizada y el individuo que tiraniza tienen una correspondencia dialéctica que, al pasar por un procedimiento de ficcionalización fundamentada en una indeterminación artística y referencial, evita que exista en el propio texto una correspondencia causal entre alguna de las partes. Tirano y pueblo se reflejan mutuamente en un espejo que les niega su existencia fuera de esta visión especular. De esta manera, la paradoja a la que se enfrenta Valle-Inclán no es tal, convirtiéndose en la clave de su significación novelesca: el individuo explica a la masa y la masa es cifra del individuo. El dictador impone su poder sobre un pueblo sin el cual nunca obtendría ese poder, el círculo se cierra y forma la figura de un enigma: la identidad del colectivo hispanoamericano.

Pongamos un ejemplo de esta dialéctica de suma importancia para nuestro trabajo, la mitificación del dictador. Aspecto poco desarrollado por Valle-Inclán pero, a nuestro parecer, ya delimitado en sus rasgos fundamentales. Por un lado, el pueblo que aparece en la novela está configurado con unos contornos determinados por el contexto dictatorial: una masa aterrorizada, sumisa, llevada en sus rasgos esperpénticos a los límites de la animalidad, siluetas de peles y fantoches, sombras de máscaras deshumanizadas que nos muestran una sociedad sepultada bajo la violencia y opresión de una realidad dominada por el poder absoluto del dictador. Y, por otro lado, el

dictador, cuya aura de dominación e impunidad tiene como pilar básico la imagen mitificada que le otorga el mismo pueblo al que domina:

El indio triste que divierte sus penas corriendo gallos, susurra con bolinches y con ventillos justicias, crueldades, poderes mágicos de Niño Santos. El Dragón del Señor San Miguelito le descubría el misterio de las conjuras, le adoctrinaba. ¡Eran compadres! ¡Tenían pacto! ¡Generalito Banderas se proclamaba inmune para las balas por una firma de Satanás! Ante aquel poder tenebroso, invisible y en vela, la plebe cobriza revivía un terror teológico, una fatalidad religiosa poblada de espantos (197)¹⁴⁵.

Valle-Inclán también destaca en su novela la importancia de la memoria mítica en una sociedad con siglos de dominación a sus espaldas. Muchos de estos mitos se remontan a la dominación española, nueva alusión a la época colonial y a la relación histórica directa entre las raíces ibéricas de la sociedad hispanoamericana y la persistencia histórica de los regímenes autoritarios:

El fuerte de Santa Mónica, que en las luchas revolucionarias sirvió tantas veces como prisión de reos políticos, tenía una pavorosa leyenda de aguas emponzoñadas, mazmorras con reptiles, cadenas, garfios y cepos de tormento. Estas fábulas que datan de la dominación española, habían ganado mucho valimiento en la tiranía del General Santos Banderas (173).

El tirano es espejo del pueblo sometido solo en función de una indagación en las profundas relaciones que configuran a ambas partes. De ahí que Santos Banderas pase de verdugo a ser víctima del pueblo y lo mismo en sentido contrario, el pueblo es víctima hasta que se convierte en verdugo. La existencia de las dos entidades queda entrelazada en una estructura que las sitúa frente a frente, como una única figura inseparable. Quizá sea el personaje de Zacarías el Cruzado el que de manera más explícita evidencia esta dialéctica con el tirano. La construcción simétrica de la novela no deja dudas sobre la relación directa de estos dos personajes y la importancia central de Zacarías¹⁴⁶. Por otra parte, es sencillo encontrar en el texto numerosos datos que subrayan esa relación: el hecho de que los dos sean indios (aunque el tirano reniegue de su raza), el que ambos pierdan a sus hijos por causa (indirecta) del otro, o la propia

¹⁴⁵ En *Facundo* también podemos encontrar pasajes en los que Sarmiento subraya esta dependencia: «De estos hechos hay centenares en la vida de Facundo, y que al paso que descubren un hombre superior, han servido eficazmente para labrarle una reputación misteriosa entre hombres groseros, que llegaban a atribuirle poderes sobrenaturales» (2005: 144).

¹⁴⁶ Véase en Victor Ouimette, «El centro patético en *Tirano Banderas*» (1989), una perspectiva que analiza la importancia de la venganza de Zacarías como un elemento «patético» y no esperpentizado que concentra la significación de la novela.

significación del apellido de Zacarías, San José, cuyo sacrificio del primogénito tendrá como resultado la salvación de este mundo invertido –a manera de realidad infernal– que domina el otro «santo», Banderas.

Sin embargo, más allá de estos elementos que fortalecen la conexión entre los dos personajes, hay sobre todo una perspectiva diferente del autor sobre el personaje de Zacarías que ha determinado su interpretación por parte de la crítica: la supuesta falta de rasgos esperpénticos o caricaturescos, demostrando supuestamente la simpatía del autor hacia el personaje¹⁴⁷. Valle-Inclán habría construido su criatura con una mirada humanizadora que lo eleva sobre el resto de seres que pueblan Santa Fe de Tierra Firme. No consideramos que esto sea exactamente así. Estamos de acuerdo con las conclusiones de Juan Rodríguez en su artículo «La máscara torva de Zacarías el Cruzado» (1995), en el cual identifica marcas esperpénticas en la configuración del personaje: «brutalidad pre-consciente, impasibilidad y fijación alucinada, negación del pathos» (367). Son rasgos que si ciertamente no son deformaciones marcadamente grotescas, no por ello dejan de ser esperpénticas. Partiendo de esta premisa, Valle-Inclán no querría hacer una defensa del indio –o, al menos, no únicamente– sino presentar de manera compleja la dialéctica de fuerzas en continuo enfrentamiento que un sistema político-social injusto provoca:

El compromiso de Valle-Inclán con la realidad latinoamericana no se manifiesta en las simpatías que pueda proyectar o sugerir sobre algunos de los personajes, sino en la plasmación, sin maniqueísmos de ningún tipo, de la dialéctica social, del enfrentamiento entre opresores y oprimidos. La máscara torva de Zacarías el Cruzado aparece así contrapuesta, en perfecta simetría, a la mueca verde del otro indio de la novela: Santos Banderas (Juan Rodríguez, 1995: 367).

Llegados a este punto, consideramos esclarecedor volver a tratar la relación de *Tirano Banderas* y *Facundo*, pero esta vez con otro enfoque. En nuestra opinión, si, como ya hemos dicho, en el personaje de Zacarías están personificadas todas las características de brutalidad primitiva y violencia natural propios de la barbarie de Sarmiento, de tal manera que podemos ver en este y Filomeno Cuevas (las dos fuerzas generadoras de la revolución en el centro de la novela) una reinterpretación del

¹⁴⁷ Encontramos un ejemplo de esta opinión bastante generalizada en las palabras de Zamora Vicente: «Esta última figura y su fuerza en potencia se encarnan en la novela bajo Zacarías el Cruzado. Importa destacar cómo la ternura y el interés con que Valle se inclina por él y por lo que él representa consigue corporeidad con una simple observación: no hay en Zacarías ningún rasgo de esperpentización caricaturesca» (1999: 18-19).

personaje de Facundo Quiroga, entonces, quizá la verdadera dialéctica que interesó a Valle-Inclán no sea la del escritor civilizado con el gaucho bárbaro sino la de Facundo Quiroga con Juan Manuel de Rosas.

Con esta afirmación no negamos las conclusiones a las que hemos llegado anteriormente, la inversión de los conceptos de civilización y barbarie en *Tirano Banderas* es, a nuestro modo de ver, evidente. Sin embargo, esta inversión no es una negación de la obra de Sarmiento sino una confirmación de una propuesta solo potencialmente planteada en el texto del sanjuanino, condicionada por la existencia de un horizonte ideológico que instrumentalizaba la escritura en pos de un anhelado orden social. Siendo así, seguimos la ideas de Dru Dougherty (1999: 147-151) cuando sostiene que en *Tirano Banderas* se produce una inversión en la jerarquía de oposiciones existentes en *Facundo*, valorando y priorizando en su obra «huellas de términos que el programa ideológico de Sarmiento no le permitía expresar plenamente», de tal manera que «lo que para Sarmiento solo podía ser marginal, lo convertirá el autor gallego en el centro de su discurso novelístico» (150). Estas «huellas» a las que se refiere Dougherty son los espacios de velada admiración por determinados aspectos de la barbarie que, en textos como *Facundo* o *El matadero*, parecen emerger derribando los diques de contención del discurso de la civilización y poniendo en jaque el orden impuesto por el proyecto ideológico que controla los textos. Sarmiento deja vislumbrar en su obra una admiración hacia Facundo Quiroga como símbolo del espíritu de su pueblo en estado puro, «una manifestación de la vida argentina tal como lo han hecho la colonización y las peculiaridades del terreno» (Sarmiento, 2005: 48). Una atracción hacia la figura del caudillo gaucho que le hace reconocer en sus características naturales «el hombre grande, el hombre de genio a su pesar, sin saberlo él, el César, el Tamerlán, el Mahoma» (140). Una energía cuya pureza aparece valorada positivamente pero que es constantemente rechazada por su falta de contención, de control racional, inviable en el marco del ideario civilizador sarmiento.

La tensión entre atracción y rechazo se hace patente en el libro del sanjuanino al situar a Facundo Quiroga en una oposición dialéctica con la figura de Juan Manuel de Rosas. La ambigüedad de esta relación aparece desde las primeras páginas del texto al presentar a Rosas como «heredero» y «complemento» de Facundo:

su alma ha pasado en este otro molde más acabado, más perfecto; y lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin [...] Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue remplazado por Rosas, hijo de la

culta Buenos Aires, sin serlo él; por Rosas falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace el mal sin pasión, y organiza lentamente el despotismo con toda la inteligencia de un Maquiavelo (38-39).

Más adelante Sarmiento ahonda en varias ocasiones en la comparación entre los dos personajes históricos, subrayando las diferencias que los separan:

Pero Facundo es cruel solo cuando la sangre se le ha venido a la cabeza y a los ojos, y ve todo colorado. Sus cálculos fríos se limitan a fusilar a un hombre, azotar a un ciudadano: Rosas no se enfurece nunca, calcula en la quietud y el recogimiento de su gabinete, y desde allí salen las órdenes a sus sicarios (262).

Noé Jitrik (1983) analiza de qué manera este tipo de fragmentos comparativos que aparecen en el texto tienden a enfatizar una serie de contradicciones en torno a la barbarie, ya que «la inteligencia, la capacidad de cálculo de Rosas adquiere la apariencia de lo que es espontáneo en Facundo pero es, por cierto, otra cosa» (48). El desierto engendra a Facundo pero no a Rosas, este surge de un sistema representativo: el orden práctico del estanciero de Buenos Aires. La barbarie de Facundo está basada en la espontaneidad, la audacia, la violencia instintiva frente al obrar de Rosas, «espíritu calculador», «el mal sin pasión», «corazón helado». Jitrik analiza la manera en que el discurso evidencia una voluntad de «quitar importancia o de rebajar el tono» (1983: 55) a las acciones de Facundo al ser comparado con el tirano porteño. De hecho, al analizar con detenimiento los fragmentos anteriores podemos observar cómo los adjetivos «provinciano» y «bárbaro» son rápidamente compensados por «valiente» y «audaz»; lo mismo sucede en el segundo fragmento, la crueldad de Facundo aparece «solo» cuando sus instintos lo descontrolan, y sus cálculos «se limitan» a fusilar o azotar. Facundo, además, actúa en función de un individualismo puro, es la fuerza en el caos, Rosas en cambio envía «a sus sicarios», es el centro de una red de control y violencia premeditada, es la crueldad ordenada. En la comparación, por tanto, «aparece Facundo como humanizado, matizado, y aun, por qué no, revalorizado» (Jitrik, 1983: 59). Entonces, para Sarmiento, ¿ambas figuras son representantes de la barbarie? En nuestra opinión ciertamente lo son, pero hay diferencias en ellas que conforman una confrontación dialéctica en la cual el ideario progresista sarmientino no permitió profundizar más.

Valle-Inclán superó esas limitaciones programáticas y desarrolló la tensión existente en el seno del concepto mismo de barbarie expuesto en *Facundo*, proporcionándole una significación más global. Es lo que sucede con la relación entre

Zacarías San José y Santos Banderas. Los dos personajes, confrontados temática y estructuralmente en la novela, también aparecen contrapuestos especularmente en sus acciones violentas, su barbarie. De esta manera, el lector se encuentra ante el brutal asesinato del gachupín Quintín Pereda, ejecutado por Zacarías en un estado de enfebrecida ansia de venganza: «abismado en rencorosa y taciturna tiniebla, sentía los aleteos del pensamiento, insistente, monótono, trasmudado su pueril paralelismo: ¡Señor Peredita, corrés de mi cargo!, ¡corrés de mi cargo, Señor Peredita!» (163). Por otro lado el terror, las atrocidades, los asesinatos de Santos Banderas se disponen en la distancia, desde su remota ventana el tirano ordena encarcelaciones, fusilamientos y tortura, sin cambiar nunca su actitud «inmóvil y distante»: «las sentencias de muerte se cumplimentaban al ponerse el sol, y cada tarde era pasada por las armas alguna cuerda de revolucionarios. Tirano Banderas, ajeno a la fusilería, cruel y vesánico, afinaba el punto apretando la boca» (60). Los paralelismos con la descripción que hace Sarmiento de la violencia ejercida por Facundo Quiroga y Juan Manuel de Rosas son evidentes. En Valle-Inclán la contraposición entre Zacarías y Santos Banderas se acentúa sin dejar de ser una misma violencia. ¿Dónde radica la diferencia? La respuesta la encontramos en Sarmiento, recordemos: «lo que en él era sólo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto y fin». La oposición entre Zacarías y el tirano no reside en su esencial naturaleza individual, los dos son partes de una misma realidad americana, en la novela esto se hace explícito en las alusiones «estoica crueldad indiana» (66) referida a Santos Banderas y «estoica tristeza indiana» (167) describiendo al indio San José. Su raza, su impasibilidad desprovista de pathos es idéntica, sus causas y fines, no. Zacarías actúa siguiendo un instintivo sentimiento de justicia, el elemental de la venganza; Santos Banderas procede con la crueldad indiferente del poder que busca defender un orden que lo perpetúe. La dialéctica entre estas dos fuerzas representadas: la realidad americana irracional que busca una justicia histórica y la realidad americana corrompida por el poder que continúa una práctica política secular –o, en definitiva, el opresor y el oprimido– conforman una imagen del continente presentada en toda su complejidad. Al integrar a dictador y pueblo en una unidad indivisible, cerrando un círculo que los autores antirrosistas argentinos no completaron en su totalidad, Valle-Inclán construye los cimientos de una potencial manera de tratar la temática dictatorial, socialmente comprometida y estéticamente ambiciosa: la novela del dictador.

Capítulo 6

EL SEÑOR PRESIDENTE: LA NOVELA FUNDACIONAL

En el siguiente capítulo de nuestro estudio vamos a concentrarnos en el análisis de la novela a partir de la cual, a nuestro entender, podemos empezar a hablar verdaderamente de la novela del dictador como subgénero, tal como concebimos el concepto en el presente estudio. *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias es una obra gestada en los años veinte y prácticamente finalizada en 1933, aunque por vicisitudes externas al texto no fue publicada hasta los años cuarenta. Esto supone que debemos tener en cuenta dos planos temporales para nuestro estudio: una época de creación de la obra, contemporánea a *Tirano Banderas* y, por lo tanto, enmarcada en el contexto de las vanguardias históricas europeas y, por otra parte, la fecha de su publicación, momento a partir del cual la novela pudo convertirse en un posible modelo temático y formal para escritores posteriores.

Como ya hemos explicado con anterioridad¹⁴⁸, el análisis de la relación entre factores constantes y factores variables que caracteriza el desarrollo histórico del subgénero es uno de los asuntos esenciales de nuestro estudio. Consideramos que, para realizar esta tarea, resulta imprescindible fijar con claridad los factores constantes que configuran el perfil de la novela del dictador en sus fases iniciales, de tal manera que el estudio de las dinámicas intra y extraliterarias que envuelven este periodo fundacional y desembocan en la consolidación de una determinada poética novelesca nos permita identificar los componentes necesarios del subgénero, es decir, aquello que, como comenta Michał Glowński, «es decisivo para la esencia de un género, todo lo que le distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria» (1993: 99).

Entre los diferentes planteamientos teóricos que realizan una reflexión diacrónica sobre el proceso que convierte un modelo en un género, vamos a partir de una afirmación de Claudio Guillén en su ensayo *Entre lo uno y lo diverso* (2013) que recoge de manera sintética una postura historicista: «cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género» (159). De estas palabras nos parece especialmente rele-

¹⁴⁸ Véase el capítulo 2 del presente trabajo.

vante la alusión a la necesidad de una relación entre tema y forma, estabilidad –en el sentido de reiteración, emulación o modificación–, y al imprescindible prestigio adquirido por este modelo, siendo este último factor no un reconocimiento apriorístico de la existencia de un subgénero desde los ángulos de creación, recepción y reflexión, sino la aceptación por parte de estos agentes –el autor, el lector y el crítico– de la existencia de unos rasgos observables que se erigen como potencial molde constructivo para los novelistas. Claudio Guillén expone en su ensayo las claves de esta perspectiva teórica, en la cual el escritor adquiere un protagonismo preponderante en la constitución y evolución del género en cuanto paradigma. Según el estudioso español, desde este punto de vista «no son los críticos actuales los que definen los géneros, sino los escritores del pasado, cuando acataban o emulaban determinados modelos, cuyos rasgos característicos al propio tiempo perpetuaban y modelaban» (2013: 137).

Por otra parte, es importante enfatizar que no debemos considerar el subgénero como algo ontológicamente estático, definitivamente configurado desde sus orígenes, sino como un proceso no lineal en transformación y recreación constante. Para los teóricos formalistas, esta transformación, sin embargo, se dará siempre a partir de unos procedimientos constructivos que serán dominantes respecto a otros rasgos propios de cada obra, subordinados a estos. Con el tiempo, los rasgos subordinados pueden ser aceptados y utilizados en sus creaciones por otros autores, que darán así los grados de estabilidad y prestigio necesarios a estos nuevos procedimientos, confirmándose un cambio y remodelación del género. Es este punto de vista el que en cierta medida defiende Fernando Lázaro Carreter (1979), que, siguiendo el método estructural propuesto por Boris Tomachevski como punto de partida abierto a «otras posibilidades de la crítica», reivindica la importancia del conocimiento del origen de un género, cuestión que, en su opinión, se convierte en una aporía al menos que aceptemos que «tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación» (117). Concebir pues un subgénero como proceso no contradice el hecho de que exista una poética peculiar que uno o varios escritores proporcionan –en realidad la idea de proceso presupone un origen–, y de la cual otros autores, en actitud sumisa o rebelde, se adueñan (Lázaro Carreter, 1970: 28). En nuestra opinión, es en la dialéctica entre esa poética surgida inicialmente y la posición adoptada ante ella por los escritores posteriores donde surge el proceso dinámico observable que hace del subgénero de la novela del dictador una categoría verdaderamente útil desde una perspectiva crítica.

Es interesante recordar cómo los dos críticos anteriormente citados –Claudio Guillén y Fernando Lázaro Carreter–, desde sus respectivas teorizaciones, se esforzaron por desentrañar las claves del surgimiento de la novela picaresca. Dos de sus artículos más citados sobre el asunto –nos referimos a «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco» (1960), de Guillén, y «Para una revisión del concepto «novela picaresca»» (1970), de Lázaro Carreter– ofrecen soluciones coherentes para la articulación de métodos de trabajo que consigan describir los caracteres axiales de un subgénero que, sin esta reflexión, se presenta caótico e inaprehensible para el investigador. De esta manera, la discusión sobre la preeminencia como obra inaugural del *Lazarillo* frente al *Guzmán de Alfarache* se resuelve en la interrelación entre ambas narraciones: «la novela picaresca –afirma Lázaro Carreter– surge como género literario, no con el *Lazarillo*, no con el *Guzmán*, sino cuando este incorpora deliberadamente rasgos visibles del primero, y Mateo Alemán aprovecha las posibilidades de la obra anónima para su particular proyecto de escritor» (1970: 32). Por tanto, es en la dialéctica entre ambas obras, en el «juego de acciones y reacciones» que se establece entre las dos novelas, donde podemos establecer, en opinión del crítico español, un punto de partida para el linaje picaresco, sin olvidar que su reconocimiento como género solo se produce «en su asociación por escritores, público y libreros» (1970: 31).

Es precisamente este triple reconocimiento –relacionado fuertemente con el prestigio al que hemos venido refiriéndonos– el que años antes había demostrado ya Claudio Guillén al analizar las posturas comunes entre los diferentes agentes de la comunicación literaria que asumieron la existencia de una poética no escrita del género picaresco. En primer lugar, el artículo comenta las sucesivas reediciones del *Lazarillo* tras la publicación del *Guzmán* por parte del editor Luis Sánchez; en segundo lugar, y en relación con estas ediciones, es analizado el éxito de ventas del anónimo quinientista, hecho que Guillén relaciona con la asunción por parte de los lectores de una conexión clara entre las dos narraciones y la relación de este vínculo con el origen de un tipo específico de novelas; y, por último, las sucesivas referencias textuales –con la célebre alusión al género en boca de Ginés de Pasamonte en el *Quijote* de 1605– que, en opinión de Guillén, prueban cómo los escritores de la época también reconocían en los dos relatos a los progenitores de las narraciones picarescas. De esta manera, en estos dos estudios (aunque con más énfasis en el artículo de Guillén) queda claro cómo autores, lectores, editores y críticos son ángulos que convergen en un reconocimiento

imprescindible de rasgos comunes entre dos o más obras que permita el establecimiento de una poética no explícita y, en consecuencia, el potencial desarrollo de un género¹⁴⁹.

Obviamente existen numerosos factores que separan la picaresca de la novela del dictador y no vamos a extendernos en paralelismos y comparaciones que nos llevarían por caminos equivocados¹⁵⁰. Sin embargo, concentrados únicamente en su concepción genérica, este sucinto acercamiento a la reflexión teórica de dos importantes críticos en torno a los orígenes de la novela picaresca nos da pie a plantearnos varios interrogantes: ¿sucede algo similar en la novela del dictador?, es decir, ¿tuvieron la pareja *Tirano Banderas-El Señor Presidente* un reconocimiento de su interrelación suficientemente representativo entre autores, lectores, editores y crítica?; ¿podemos considerarlos, por tanto, modelos prestigiosos portadores de una poética no escrita ante la cual autores posteriores se posicionaron en sus respectivas obras?

Lo primero que debemos destacar para intentar ahondar en estas cuestiones es la recepción positiva que tuvo *El Señor Presidente* por parte de crítica y público, sobre todo a partir de su publicación en 1948 en la Editorial Losada de Buenos Aires, en su colección «Biblioteca Clásica y Contemporánea», una de las más importantes y prestigiosas de América Latina. Miguel Ángel Asturias ya era un escritor apreciado por su obra *Leyendas de Guatemala*, libro que había publicado no sin dificultades en Madrid en el año 1930, y que poco después había sido traducido al francés por Francis de Miomandre. La obra tuvo una recepción muy positiva y provocó una elogiosa carta

¹⁴⁹ La idea de Guillén fue retomada por varios críticos posteriores, entre ellos Cabo Aseguinolaza (1992), que separa el «canon genérico» de la novela picaresca, que en su opinión nace en el siglo XVIII, de la «conciencia genérica», de la que afirma que «era una realidad en la época de producción de la literatura» (pág. 10). Mayor dificultad entabla discernir en qué consistía esta conciencia de género. A este respecto Florencio Sevilla (en la presentación a su edición de *La novela picaresca española* [2001: V-LIII], preparada para Castalia), admitiendo la existencia de esta conciencia, expone los límites de su concepción: «que el género fuese detectado por la conciencia literaria de la época, e incluso que fuese muy tenido en cuenta en el quehacer creativo del momento, no implica ni en manera ni en modo alguno que se percibiese ni se asumiese como patrón narrativo conformado por una serie de rasgos ineludibles e inalterables. Esto es: como plantilla novelesca trazada por una poética claramente delineada, tal y como pretendemos definirlo desde hace tiempo» (viii). De esta manera, en opinión del profesor Sevilla, los escritores de la época entendieron el concepto «novela picaresca» de forma abierta y práctica, como «una plataforma un tanto cómoda desde la que exponer sus inquietudes éticas y estéticas» (xii).

¹⁵⁰ Obviamente, esta breve reflexión sobre la novela picaresca no pretende profundizar ni exponer con detalle un asunto extraordinariamente complejo. Nuestro objetivo ha sido simplemente plantear un marco introductorio que, basado en ciertos paralelismos entre los dos subgéneros, nos sirve como resorte para levantar las cuestiones centrales del capítulo. En definitiva, lo que nos interesa de los planteamientos de Lázaro Carreter y Guillén son más las cuestiones a las que se enfrentan y el modo de abordarlas que las respuestas que proponen. Para un repaso actualizado del estado de la cuestión en torno a la novela picaresca como género véanse las tesis doctorales de Juan Antonio Garrido Ardila, *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753*, UAM, Madrid, 2005, y Sarah Laporte, *Replanteamiento de la poética de la novela picaresca a través del diálogo*, UAM, Madrid, 2011.

de Paul Valery, texto que se convirtió en una auténtica tarjeta de presentación para el joven autor guatemalteco. Sin embargo, más allá de la buena acogida que obtuvo este primer libro y el interés que suscitaron sus obras posteriores, la figura de Miguel Ángel Asturias siempre ha estado asociada por el gran público a *El Señor Presidente*. Además, la ya considerable proyección a nivel internacional del autor (con numerosas traducciones a otros idiomas en los años cincuenta y sesenta¹⁵¹) y la aceptada trascendencia universal de su obra se ven apuntaladas definitivamente por la concesión del premio Nobel en 1967, otorgándole un aún mayor reconocimiento como maestro de las letras del continente¹⁵². A este respecto el también escritor guatemalteco Augusto Monterroso comenta la inmensa fama alcanzada por la obra tras su publicación en la Editorial Losada:

Un gran público lo descubre entonces y lo convierte en una de esas grandes novelas que se deben haber leído [...]. Las ediciones se suceden. Otros pueblos ven en *El Señor Presidente* algo de su propia imagen, y lo traducen y lo leen con entusiasmo. Miguel Ángel Asturias se convierte en el escritor hispanoamericano más leído y apreciado mundialmente, probablemente al mismo nivel que Pablo Neruda (1993: 80).

Como resultado de este éxito, *El Señor Presidente* se convirtió entre la masa lectora en el referente ineludible de narración con dictador hispanoamericano, un prototipo de novela política con pretensiones estéticas, modelo de obra que elevaba la figura del tirano a arquetipo. Podemos decir sin temor a equivocarnos que entre los años cincuenta y sesenta (o incluso hasta la actualidad) difícilmente encontraremos un lector que comience a leer una novela en lengua española de temática dictatorial sin tener, en mayor o menor medida, la referencia de la novela de Asturias en su horizonte de expectativas. A esta consideración y prestigio hace referencia Jorge Ruffinelli en su artículo de 1978 «Las "traiciones" textuales de *El Señor Presidente*»:

Podría decirse que *El Señor Presidente* no ha cesado de estar en el apogeo de su fortuna literaria, al punto de no solo «representar» de hecho un fenómeno constante del continente americano —las dictaduras sufridas desde la Independencia— sino de

¹⁵¹ Gerald Martin recoge en su «Introducción» a la edición crítica publicada por la editorial ALLCA (2000) una lista de las primeras traducciones en los años cincuenta y sesenta (LI), incluyendo las ediciones en sueco (1956), ruso (1959), rumano (1964), vietnamita (1964), islandés (1965) o danés (1966), anteriores a la concesión del Premio Nobel en 1967.

¹⁵² Todo ello sin olvidar otro factor importante que ayudó a prolongar en el tiempo este interés de crítica y público: la influencia que ejerció el denominado *boom* de la novela hispanoamericana a la hora de impulsar la fama y revalorización editorial y mercadológica de autores considerados precursores de la narrativa de los años sesenta y de la etiqueta «realismo mágico» asociada a ella.

anteceder como modelo y ejemplo a cualquier otro ejemplo de una novelística en este sentido. De ahí que obras tales como *El recurso del método* de Alejo Carpentier y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, publicadas en estos últimos años, tengan como forzoso telón de fondo la enorme presencia de la novela de Asturias (2000: 871).

En las palabras del crítico uruguayo podemos observar cómo, a finales de los años setenta, la presencia de la novela como «telón de fondo» del acto creativo y lector era prácticamente inevitable. Como indica Ruffinelli, *El Señor Presidente* es «modelo y ejemplo», en razón al prestigio alcanzado, lo que la convierte en una obra ineludible para lectores, y autores que pretendiesen novelar la dictadura. Este prestigio es importante para entender la posición central de la obra dentro del subgénero. Los dos ejemplos paradigmáticos que el crítico utiliza para referirse a la omnipresente influencia de Asturias (*El recurso del método* y *El otoño del patriarca*) son ya por sí mismos representativos de esta centralidad de la novela.

Paralelamente y complementario de este prestigio entre el público lector, la atención de la crítica fue constante y copiosa desde los años inmediatamente posteriores a la publicación de *El Señor Presidente*¹⁵³, con una valoración, en su mayor parte, positiva de la calidad literaria de la novela. Las posteriores publicaciones del autor, especialmente aquellas aparecidas en los siguientes diez años –nos referimos a *Hombres de maíz* (1949), *Viento fuerte* (1950), *El Papa Verde* (1954), *Week-end en Guatemala* (1956)– también supusieron una reflexión constante por parte de especialistas que vieron confirmada la imagen de un autor que, como comenta Emir Rodríguez Monegal, en estos años «impresiona como un narrador a la vez exquisito y popular, un escritor

¹⁵³ La recopilación bibliográfica que realizó Pedro F. de Andreas en 1969 ya era expresiva de la atención que le brindó la crítica al autor durante estas dos primeras décadas de reflexión. De hecho, las mil cuatrocientas sesenta fichas recogidas en este volumen eran, según el compilador, poco más de la mitad de las referencias bibliográficas existentes hasta esa fecha. Posteriormente, factores tales como la concesión del Premio Nobel, la proliferación de estudios dedicados a la figura del dictador durante los años setenta y ochenta y, en definitiva, el persistente interés del mundo académico por toda su obra, han llevado a que la creación literaria asturiana ostente una aún más extensa bibliografía crítica que continúa aumentando en los días actuales. A este respecto, nos parece importante destacar tres ediciones críticas de la obra: la primera, editada por Ricardo Navas Ruiz y publicada en 1978 por Fondo Económico de Cultura de México; una segunda editada por Selena Millares y publicada en 1995 por Anaya y Muchnik; y una tercera, coordinada por Gerald Martin y editada en la «Colección Archivos» de la editorial ALLCA, y que vio la luz en el año 2000 con motivo del centenario del nacimiento de Miguel Ángel Asturias. Esta última, además de una completa bibliografía, ofrece al lector una visión panorámica y significativa del interés suscitado por la novela entre los investigadores de la literatura hispanoamericana, al recoger en sus páginas una completa selección de estudios críticos sobre la obra (tan solo la parte clasificada como «Dossier» ya reúne treinta trabajos) que van desde la inmediata publicación de *El Señor Presidente* hasta aportaciones surgidas en los últimos años del pasado siglo. Es esta edición la utilizada en nuestro trabajo y a la que remiten las citas extraídas de la novela.

que sabe mezclar el impulso poético con la denuncia política y social» (2000: 840). A este respecto, es representativo cómo, apenas dos años después de la publicación de la novela en la Editorial Losada, Luis Alberto Sánchez auguraba lo siguiente: «al punto me atrevo a afirmar que, pasados los años, él será uno de los clásicos mayores de esta tierra maravillosamente dotada por la naturaleza» (2000: 781), y en 1958, Juan Liscano confirmaba estos vaticinios al afirmar de manera rotunda que *El Señor Presidente* estaba situada «entre las cuatro o cinco grandes novelas hispanoamericanas» (2000: 793). En poco tiempo la figura del autor guatemalteco se legitimó dentro de la historia de la literatura del continente como un novelista que representaba el punto de intersección entre el regionalismo mundonovista y la absorción de los movimientos de vanguardia europeos, y, a su vez, podía considerarse como el puente hacia el corte de aguas que suponía —o se pensó que suponía— la narrativa de los años sesenta¹⁵⁴.

Por otro lado, debemos subrayar que esta proliferación crítica se tradujo en una amplia diversidad de enfoques críticos en el análisis e interpretación de la novela que profundizaron en todos sus aspectos (lenguaje, estilo, relaciones con los mitos precolumbinos, sincretismo entre americanismo y vanguardia, estructura, creación de personajes, etc), pero que mantenían en común el empeño por ahondar —partiendo de diferentes perspectivas— en las relaciones entre temática política y forma literaria presentes en la obra¹⁵⁵. Entre todas estas aproximaciones, y especialmente a partir de los últimos años de la década de los sesenta, surgieron voces destacadas que discrepaban del elogio general. Ya sea centrándose en las contradicciones ideológicas presentes en el texto y en la falta de verdadero compromiso socio-político (Rufinelli, 2000); sea analizando las carencias en la consistencia temática y unidad estructural del relato (especialmente con

¹⁵⁴ En 1968, Juan Carlos Rodríguez Gómez expresaba, en plena explosión del *boom* de la narrativa hispanoamericana, el optimismo provocado por el vigor que estaba demostrando la novela en esa década, una fase concebida como el comienzo de «otra historia» de las letras del continente, en la cual Asturias tenía un lugar destacado como precursor: «En cierto sentido [comenta el crítico] *El Señor Presidente* parece anunciar, por su peculiaridad, toda la extraordinaria literatura, que —aun contando con el boom propagandístico— es hoy, sin duda, la mejor del mundo, y representa la verdadera voz de los pueblos del subdesarrollo que empiezan a hacer, ya, otra historia, una historia futura y sombría, pero que se quiere más justa y más libre» (2000: 813).

¹⁵⁵ Gerald Martin comenta dos análisis prácticamente contemporáneos —uno publicado en 1977, «Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El Señor Presidente*», de Nelson Osorio (2000) y un estudio propio, «*El Señor Presidente*: una lectura ‘contextual’» (2000a), un año posterior—, en los que destaca la manera en que, partiendo de propuestas opuestas, coinciden en los ámbitos de interés de su análisis, lo que lleva a ambos críticos a conclusiones similares en sus respectivas lecturas (Martín, 2000b, p. XXV). Véase también el interesante repaso de la diversidad de enfoques críticos sobre la novela que realiza Teresita Rodríguez en su estudio *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias* (1989: 28-39).

la inclusión de la línea melodramática del argumento, que en opinión de Emir Rodríguez Monegal «cruje y rechina bajo el peso de toda suerte de clisés narrativos y verbales», de tal manera que «el sentimentalismo acaba por destruir el centro emocional del libro» [2000: 841]); o subrayando una cierta artificiosidad en el sincretismo entre tradición y vanguardia, y un mecanicismo en el pacto entre lo real y lo fantástico (Rama, 2000: 846). La idea transversal que acompaña a estas lecturas es que los años transcurridos no habían sido generosos con *El Señor Presidente*, que había envejecido mal¹⁵⁶. Sin embargo, estas reflexiones no quisieron en ningún momento negar el valor histórico de la obra, ni la indiscutible calidad de su autor, sino matizar una determinada «lectura colectiva», construida y legitimada por la marcada unanimidad valorativa de la crítica anterior, que impedía la apertura a nuevas aproximaciones a la obra¹⁵⁷.

Esta idea de una necesaria «desacralización» de la obra asturiana tiene su reflejo más representativo en la literatura guatemalteca. Encontramos un ejemplo representativo de esta reacción en dos textos de 1973 en los que dos jóvenes escritores centroamericanos proclamaban el envejecimiento de las propuestas narrativas de Asturias. El primero de ellos, del novelista Sergio Ramírez, afirmaba con rotundidad: «*El Señor Presidente* ha envejecido, y la armazón de su lenguaje, innovador en la época en que el libro fue concebido, no se sostiene ya enteramente» (cit. pos. Ruffinelli, 2000: 871). Por otra parte, un conocido texto de Mario Roberto Morales, «Matemos a Miguel Ángel Asturias» (2000) –que provocó más polémica por su título que por su contenido–, reivindica una actualización histórica de la interpretación del Nobel guatemalteco, «de lo que es y significa (o debe –históricamente– significar) para los escritores posteriores a él» (854), es decir, el texto es en gran parte un llamamiento dirigido a los jóvenes escritores guatemaltecos para que lean y entiendan en profundidad a Miguel Ángel Asturias para así «honrar al maestro» y «matar a Miguel Ángel Asturias como el monstruo sagrado que todavía es para nosotros» (864). «Monstruo sagrado» y «maestro», autor, por tanto, de valor indudable, pero sacralizado por crítica y público de tal manera que se hacía necesaria la relativización de su magisterio e influencia, en

¹⁵⁶ Gerald Martin, en su «Introducción» a la edición del año 2000, discrepa de estas opiniones, basadas en lo que irónicamente llama «el rugido de los «tRes tRistes tigRes uRuguayos», Rodríguez, Rama y Ruffinelli» (XXIX).

¹⁵⁷ Por ahora, dejaremos aparte las polémicas con varios autores del *boom* en las que se vio envuelto el autor guatemalteco en la última parte de su vida y que sin duda repercutieron, durante un breve periodo, en la valoración de su obra, especialmente entre las nuevas generaciones. Este asunto y la necesidad que tuvieron los escritores del *boom* de cortar los nexos con sus antecesores será tratado con mayor profundidad en la tercera parte del presente estudio.

cierta manera paralizadora e inoperante –precisamente por esa sacralización– para autores que escribían en el contexto de la realidad histórico-literaria de la Guatemala de los años setenta¹⁵⁸.

Esta visión panorámica de la recepción lectora y crítica de la obra es suficientemente significativa para evidenciar la existencia de un importante prestigio –en el sentido al que alude Claudio Guillén¹⁵⁹– a nivel de recepción, tanto de lectores como de editores y público. Prestigio que sitúa *El Señor Presidente*, en las décadas posteriores a su publicación, como la obra de referencia ineludible en el tratamiento novelístico de la temática dictatorial. Al mismo tiempo, hemos querido subrayar la existencia de posicionamientos y valoraciones divergentes a partir de los años sesenta, precisamente porque su carácter desacralizador –e incluso conflictivo– confirma la posición preponderante adquirida por la novela dentro del contexto literario latinoamericano. Consecuentemente, en pos del reconocimiento de todos los agentes de la comunicación literaria, se conforma en torno a la novela de Asturias una idea consensuada y legitimada colectivamente de modelo narrativo referencial de novela política con calidad estética, de «gran novela de la dictadura» ante la cual las obras posteriores serán forzosamente comparadas y valoradas.

6.1. *El Señor Presidente* y *Tirano Banderas*: Convergencias y divergencias.

Aún no hemos respondido a una cuestión capital para identificar la existencia de una poética no escrita legitimada como potencial opción constructiva para otros autores: ¿existía un reconocimiento de los vínculos existentes entre *El Señor Presidente* y *Tirano Banderas*? La respuesta, a nuestro entender, es afirmativa, ya que, aunque las opiniones al respecto son heterogéneas, la alusión a la novela de Valle-Inclán es prácticamente constante desde la misma publicación de *El Señor Presidente*. Las posturas al respecto varían en función del ángulo adoptado, pero, ya sea para subrayar la originalidad de la novela del escritor guatemalteco o para analizar las similitudes entre

¹⁵⁸ Véase el texto de Dante Liano «Recepción de la obra de Miguel Ángel Asturias en Guatemala» (2000).

¹⁵⁹ Véase capítulo 1.2. del presente trabajo.

ambas narraciones, la comparación entre las dos obras, surgidas en un mismo contexto de vanguardia, es persistente. Ni siquiera las palabras del propio Asturias negando la influencia de *Tirano Banderas* y defendiendo la originalidad de su obra han cambiado la perspectiva de los críticos. Recordemos el texto de 1968:

Han dicho que el estilo de *El Señor Presidente* se parece al de *Tirano Banderas*, y que yo me inspiré en esta obra de don Ramón, al que yo leía en mi juventud con admiración. Pero *El Señor Presidente* está escrita antes que *Tirano Banderas* (1968: 26-27).

Estas afirmaciones, quizá motivadas por las continuas comparaciones de su novela con la del autor español y las infundadas acusaciones de plagio que surgieron en aquellos años, no se sostienen en la realidad del texto ya que presuponen una prematura versión final de *El Señor Presidente* anterior a 1926. A este respecto, parece claro que la génesis de la novela tiene un origen temprano que remite al comienzo de los años veinte, con el cuento «Los mendigos políticos» (1923) como texto germinal. Así lo quiso evidenciar Asturias al añadir a las fechas de composición aparecidas en el manuscrito dejado al cuidado de George Pillement en 1933¹⁶⁰, «París, noviembre de 1925 y 8 de diciembre de 1932», una nueva fecha que aparecerá en la primera edición de 1946 en la editorial Costa Amic, «Guatemala, diciembre de 1922». Aunque la idea inicial de la novela e incluso un posible borrador de la narración pudieran ser anteriores a *Tirano Banderas*, el proceso creativo que llevó a la versión final de la obra se desarrolló durante diez años (sin contar las modificaciones efectuadas por Asturias entre 1933 y 1946), en una etapa en la que la estancia en París del autor y todo lo que supuso esta vivencia –asunto que trataremos más adelante– construyeron los fundamentos creativos de *El Señor Presidente*. Hacemos esta reflexión sobre un aspecto ampliamente conocido de la génesis de la obra con el objetivo de subrayar el hecho de que la publicación de *Tirano Banderas* en 1926 se produjo con anterioridad (o simultáneamente) a fases cruciales del proceso de elaboración de la novela de Asturias.

Por otra parte, que Asturias leyó la novela de Valle-Inclán durante esa etapa parece indudable a la luz de dos artículos escritos para *El Imparcial* en 1932. En el prime-

¹⁶⁰ Este manuscrito es conocido por el título que le dio Asturias en la época, *Tohil*, y no salió a la luz hasta 1975, un año después de la muerte del autor guatemalteco. Es un documento fundamental para entender la historia de la novela, siendo prácticamente idéntico a la versión final de 1946 exceptuando cambios fundamentales en el capítulo XII y el Epílogo. Lo más importante para nuestro análisis es que fueron circunstancias extratextuales (el regreso de Asturias a su país durante la dictadura de Jorge Ubico) las que provocaron que la novela no se publicara en 1933, fecha que debemos de tener muy en cuenta para identificar el contexto histórico-literario en el que la obra fue concebida y elaborada.

ro de ellos, «El problema escénico» (Asturias, 1996: 469-470), Asturias defiende «Que en lugar de Benavente se ponga en escena a Valle-Inclán. Que uno de nuestros literatos arregle para el teatro, el *Tirano Banderas*». En el segundo, titulado «El glorioso manco» (Asturias, 1996: 483), apenas seis meses posterior, el escritor guatemalteco toma partido a favor de Valle-Inclán en la polémica surgida a partir de que la Academia Española no le concediese el Premio Fastenrath por, precisamente, su novela *Tirano Banderas*. Los términos con los que Asturias elogia al autor gallego son indicativos de la admiración que le profesaba: «Don Ramón María del Valle-Inclán, en este momento el más grande escritor de España, de España y de toda la América que habla español», afirma el autor guatemalteco. De hecho, más que la prueba documental de estas dos menciones, es la continua consideración de Asturias hacia Valle-Inclán como un maestro y auténtico clásico vivo de las letras hispánicas lo que, a nuestro entender, prueba su conocimiento de *Tirano Banderas*. Además, esta admiración al parecer fue temprana. Un amigo de juventud de Miguel Ángel Asturias, Juan Olivero, refiriéndose a una supuesta primera versión de la novela (incipiente ampliación del cuento «Los mendigos políticos»), recuerda que:

El libro le salió excesivamente saturado de la influencia de la prosa de Ramón María del Valle-Inclán, cuya caudalosidad lírica había cautivado su imaginación desde cuando solo tenía diez y ocho años (*sic*) y se sabía de memoria todos los cantos de las *Sonatas*. Alguien le hizo oportunamente la observación y Miguel Ángel, siempre tímido y receptivo, aceptó el consejo de lavarlo de la ampulosa inspiración valle-inclanesca, lo que requería repasarla y repasarla ocho o diez veces (cit. pos. Gerald Martin, 2000: XXXV).

En palabras de Olivero este proceso de corrección y recreación del texto original continuó durante los años parisinos, donde Asturias terminó «dándole una forma totalmente nueva de expresión a su estilo y lavándolo por completo de la influencia del gran Don Ramón de las Barbas de Chivo». Si confiamos en la memoria de Olivero es evidente que la sombra de la influencia de Valle-Inclán estaba presente incluso antes de la publicación de *Tirano Banderas*, especialmente en el estilo. No debemos olvidar que en 1926 Valle-Inclán tiene sesenta años y es un escritor consagrado, en el ápice de su carrera literaria, mientras que Asturias es un joven de veintisiete años recién llegado a París, un autor que todavía busca su propia expresión literaria. Siendo así, no es extraño pensar en una influencia que se da con gran naturalidad, ya que las afinidades de los dos autores en cuanto a intereses literarios y estéticos son múltiples, favorecidas además por un contexto histórico y artístico compartido. En este sentido nos parece importante ana-

lizar, aún de manera concisa, algunos de los aspectos que son comúnmente señalados por la crítica a la hora de determinar los vínculos que interrelacionan las propuestas narrativas de los dos escritores. Destacamos para ello tres puntos que, al mismo tiempo, se vinculan estrechamente entre sí y responden a similares actitudes creativas ante un contexto literario dinámico, conflictivo y fecundo.

a) Lo grotesco, el expresionismo y el teatro de marionetas.

Quevedo y Goya son referencias paradigmáticas de la atracción de ambos autores por lo grotesco en la tradición española, si el esperpento valleincliniano se declara explícitamente continuador de una tradición hispánica, no es diferente en el caso de Asturias, que comenzará su recepción del premio Nobel con una alusión a su consideración por el autor de *El Buscón*. Como en el caso de Valle-Inclán, los procedimientos de deformación subjetiva de la realidad empírica que Asturias maneja en su prosa conectan la tradición hispánica con el expresionismo europeo. La captación deformadora del mundo, los procesos de deshumanización de los personajes que lo habitan, y el violento contraste que surge entre la tragedia del mundo y el carácter degradado de estos seres, se convierten en procedimientos esenciales de la estética desarrollada en ambas novelas. De esta manera, quizá sea este el rasgo más evidente de aproximación entre las dos obras, destacado reiteradamente por la crítica: el efecto producido por la caricatura de personajes sometidos a un sistema político violento y dramático, afianzando una imagen de la dictadura como sistema que pervierte los lazos de la sociedad y anula la humanidad de los individuos que la sufren. Todo ello a través de una propuesta de expresión que enlaza el tremendismo artístico de la tradición española con la más moderna vanguardia. Valle-Inclán y Asturias coinciden en la consolidación de este puente. En realidad, las relaciones de Asturias con la estética esperpéntica de Valle-Inclán y la estirpe hispánica a la que se adscribe (el tremendismo de Valdés, el irracionalismo de Goya, la caricatura de Quevedo) tienen un común denominador que es el expresionismo europeo, aunque este *ismo* se produce en la narrativa asturiana asimilado y traducido de forma personal, filtrado por los elementos de su propio mundo americano. Tres ejemplos: la deformación grotesca de rostros se puede vincular con la línea de los estudios de las máscaras mayas, de rasgos exagerados y deformantes; el juego de claros y sombras, de belleza y fealdad, de lirismo y tremendismo, constante en *El Señor Presidente*, refleja plásticamente el choque simbólico-mítico de luz y tinieblas que sostiene la estructura de la novela; la animalización de los personajes tiene una estrecha relación con el

nahualismo centroamericano, en la unión mágica de seres con su correspondiente espíritu animal¹⁶¹. La influencia de Valle-Inclán, por tanto, no representa en ningún modo una reproducción mimética de los procedimientos propios del esperpento, ya que su puesta en práctica novelística se caracteriza por una originalidad basada en una coherencia artística que se sustenta en coordenadas culturales concretas y personales, vividas íntimamente, lo que aleja al autor guatemalteco de cualquier tipo de imitación subordinada a un modelo.

Por otra parte, aunque estrechamente relacionado con la estética expresionista, existe un factor en donde podemos identificar con claridad un importante punto de contacto entre las dos novelas: el carácter teatral del mundo ficcional que se presenta ante el lector. Podemos señalar tres aspectos relevantes de esa teatralidad: la fragmentación de la estructura narrativa en cuadros dispuestos en forma de retablos de atmósfera irreal; la disposición del mundo narrativo en un *teatro mundi* invertido en el que los personajes se mueven como títeres, dominados por los hilos que construye el miedo atávico al dictador; y la muñequización y baile de máscaras en una atmósfera de farsa alucinada y grotesca, dominada por un demiurgo omnipresente. Lo que revelan estas afinidades es una lectura atenta de la producción teatral de Valle-Inclán por parte de Asturias, al que veía como el más destacado representante en lengua española de una tendencia renovadora del teatro europeo que, desde finales del siglo XIX, estaba recuperando la figura del objeto –muñecos, marionetas, autómatas– para los escenarios teatrales menos comerciales. La intención era crear una estética antirrealista que transformase los códigos escénicos, dominados en sus propuestas más convencionales por el sentimentalismo romántico y el teatro naturalista, de tal manera que la introducción en el palco del personaje artificial adquiere una importancia preponderante para las propuestas teatrales más vanguardistas del primer tercio del siglo XX. Por otra parte, el juego escénico con marionetas y fantoches tenía como uno de sus objetivos principales lograr un distanciamiento crítico del espectador frente al espectáculo presentado. María Cristina Villarnea (2006) explica con precisión este proceso¹⁶²:

¹⁶¹ Véase al respecto el análisis de «Las fieras del trópico» de Rafael Arévalo Martínez realizado en el capítulo II. 2. del presente estudio.

¹⁶² Entre las numerosas referencias bibliográficas sobre este asunto general, véase el excelente artículo de María Cristina Villarnea Álvarez «Teatros de Marionetas: La influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias» (2006), del que hemos extraído la cita y que indaga con rigor en el tema concreto que nos ocupa.

El muñeco adquiere un protagonismo como modalidad distanciadora, que surge de la evocación simultánea de datos contradictorios –lo inanimado y el movimiento, objeto y sujeto, lo manipulado y la manipulación– que provocan en el lector/espectador un efecto de sorpresa que le permite ejercer un juicio crítico, contribuyendo, por tanto, a la desalienación ideológica (160).

Ya hemos visto al analizar *Tirano Banderas* cómo la «visión de altura», inherente a la estética esperpéntica, y la dialéctica entre los «datos contradictorios» a los que se refiere la investigadora, tienen una significación fundamental para la superación del proselitismo ideológico asociado hasta entonces a la narrativa de tema dictatorial. El distanciamiento del lector, provocado por el proceso de deshumanización y pérdida de autodeterminación al que son sometidos los personajes de la novela, le proporciona una libertad de juicio crítico que hace más efectiva la denuncia. El efecto no es diferente en *El Señor Presidente*, que tiene en esta vertiente del teatro vanguardista –en gran medida vinculada al expresionismo– y en la ruptura de las fronteras entre novela y teatro un fuerte nexo con las propuestas valleinclanescas.

El interés del escritor gallego por este tipo de espectáculo escénico es temprano y se incorpora a su producción dramática desde los primeros años del novecientos. Un ejemplo de ello son las obras recogidas bajo el título «Tablado de marionetas», tres textos que comprenden un periodo comprendido entre 1910, fecha de composición de *La cabeza del dragón*, hasta *Farsa y licencia de la reina castiza*, de 1922, pasando por *Farsa de la enamorada del rey*, de 1914. Además, si pensamos en las piezas reunidas en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1927), encontramos dos que se identifican por la representativa denominación «Melodramas para marionetas» (*La rosa de papel* y *La cabeza del Bautista*), por lo que parece claro que la inclinación del autor gallego por este tipo de planteamientos escénicos fue sostenida en el tiempo. Además, la clara relación de estas propuestas con la estética esperpéntica desarrollada en dramas y novelas sitúa a Valle-Inclán entre los autores europeos de vanguardia que, junto a Luigi Pirandello o Alfred Jarry, con mayor profundidad indagaron en las posibilidades que ofrecía el teatro de marionetas¹⁶³. Asturias debió de conocer y leer con atención todas estas propuestas. Los artículos escritos en los años veinte para *El Imparcial* demuestran un buen conocimiento de la escena teatral europea, en especial la española, y su interés

¹⁶³ Véase el artículo de Manuel Calderón Calderón (2000) «El retablo de títeres: un teatro de vanguardia en España (1909-1937)», y el estudio de Francisco López Ruiz (2011) *La rebelión de las marionetas: «teatro en el teatro» en Luigi Pirandello y Vicente Leñero*; especialmente interesante para nuestro análisis es el segundo capítulo titulado «La lucha del director-tirano con sus actores» (75-92).

por la dramaturgia y el cine –otro importante punto en común con Valle-Inclán– se alterna con sus aproximaciones a las expresiones teatrales indígenas y el teatro tradicional guatemalteco¹⁶⁴. Con estas premisas, es posible pensar que Valle-Inclán fuese considerado por Asturias una figura protagónica dentro del dinámico marco artístico de los años veinte. Lo cierto es que ya desde el comienzo de *El Señor Presidente*, con la escena en el Portal del Señor y la descripción de la miseria y sordidez en que viven los mendigos, encontramos presentes los códigos del teatro de marionetas y lo grotesco asociado a estos por Valle-Inclán. La asimilación y recreación de la estética esperpéntica queda patente tanto en la atmósfera irreal como en la deformación deshumanizadora con que son presentados los personajes, procedimientos estos repetidos a lo largo de la novela. Entre estos seres desfigurados destaca el *Pelele* –de apodo significativo a este respecto–, paradigma de muñeco privado de racionalidad y personaje ejecutor del acto desencadenante del relato, el asesinato del coronel Parrales¹⁶⁵.

Por otro lado, hay un personaje que consideramos importante destacar, ya que refleja con aún mayor claridad las vinculaciones entre los procedimientos utilizados en el esperpento valleinclanesco y *El Señor Presidente*: el titiritero don Benjamín. En el capítulo VIII de la novela contemplamos cómo este personaje, tras ser testigo de la muerte del militar a manos del *Pelele*, decide cambiar el registro cómico de sus guiñoles dotando a los muñecos de una sentimentalidad trágica, todo ello con el objetivo de provocar la compasión de los espectadores. De esta manera, a través de un mecanismo que simulaba el llanto, «los muñecos se aventuraron por los terrenos de la tragedia»; sin embargo, para sorpresa de don Benjamín, los niños que asisten a su teatrillo no se conmueven sino que el efecto cómico se intensifica: «Los niños reían de ver llorar... Los niños reían de ver pegar» (65). El titiritero, incrédulo, se afana en comprender esta reacción sin conseguirlo, pero cualquier lector atento de la obra de Valle-Inclán sí lo

¹⁶⁴ Entre los numerosos artículos publicados entre 1924 y 1933 en *El Imparcial*, Asturias dedica hasta siete de ellos al teatro (véase Asturias, 1996). En uno de los más importantes, «Las posibilidades de un teatro americano» (18/06/1932), reivindica el mestizaje, el juego y la fabulación del teatro primitivo americano frente a «formulas europeas, casi todas caducas», y pide «buscar en América una fórmula teatral americana, y solo americana» (1996: 476-479).

¹⁶⁵ El *Pelele*, ser únicamente ligado a la realidad a través de un hilo irracional y primario como es la figura de la madre ausente, un muñeco más entre criaturas deformadas (El Bosco, Patahueca, El Viuda, figuras que parecen surgidas de un cuadro de Goya), es paradójicamente aquel que dinamiza la acción de la novela a través de un acto irracional, «una fuerza ciega» (p.13) con la que asesina de forma brutal y plena de animalidad al coronel José Parrales. La «evocación simultánea de datos contradictorios» a las que aludíamos anteriormente surge ante el lector desde estos primeros compases: el objeto se vuelve sujeto de un acto de sublevación contra el poder, el individuo-muñeco se yergue apoyado en su mundo interior irracional para quebrar inconscientemente la sumisión del mundo exterior dictatorial, el manipulado introduce el desorden y actúa ante el manipulador. El efecto de sorpresa en el lector es inevitable.

entenderá, ya que la escena introduce un nivel metaficcional que tiene en la estética creada por el escritor gallego su clave interpretativa. Para explicar este hecho es interesante reproducir la definición sintética y certera que hace Alonso Zamora Vicente de la concepción esperpéntica de la realidad:

Muchas veces la realidad de la vida cotidiana, la fatalidad que conllevan los acaeceres, es superior al sujeto que los padece. Si añadimos a esta coincidencia que el personaje sea un fantoche ridículo, el llamativo choque entre la inferioridad del personaje y la nobleza del dolor que le está afligiendo, produce inevitablemente una situación grotesca. Este género es el que Valle ha bautizado como esperpento¹⁶⁶.

Es la percepción del desfase existente entre la nobleza de la situación y la inferioridad del personaje lo que hace inútil la tentativa de don Benjamín de crear una empatía en el público, al contrario, los niños ríen más porque el efecto paródico es directamente proporcional al desajuste entre la condición del individuo y el dramatismo de la situación. Este procedimiento provoca una continua autorreferencialidad formal del texto que subraya su carácter ficcional, provocando el distanciamiento estético del lector. Este distanciamiento tiene un efecto de visión grotesca, logrando así evitar una identificación del receptor con los entes ficticios que pueda condicionar su juicio crítico ante la situación presentada. En definitiva, una escena que nos remite a la «visión de altura» valleinclanesca, la estética de «superación del dolor y de la risa» propugnada por don Estrafalario en *Los cuernos de don Friolera*.

Este capítulo, además, no se limita a ser una simple reflexión estética metateatral incrustada en la novela y aislada del resto del texto, sino que tiene un alcance más amplio en su referencia a la naturaleza de la praxis artística con la que está elaborada la totalidad de la obra. Asturias, al describir a don Benjamín y a su mujer doña Benjamón con todo tipo de técnicas deshumanizadoras (animalización, cosificación de partes del cuerpo, desnaturalización de acciones y discurso) los convierte –ya desde la elección de sus nombres y el constante contraste cómico al que somete a la pareja– en inconfundibles personajes de guiñol. El manipulador es, a su vez, manipulado por el titiritero-dictador, y en este juego autorreferencial al que el teatro de don Benjamín alude como teoría y praxis, todo el mundo ficcional de la novela se nos presenta dominado finalmente por el manipulador último: el titiritero-escritor. Juego de espejos

¹⁶⁶ Transcripción de la conferencia «La novela esperpéntica como recurso literario» (10/03/1986). Audio disponible en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2334&l=1>

cervantino –inevitable el recuerdo de Maese Pedro– que evidencia la autonomía del texto y permite la mirada irónica y reflexiva del lector hacia una realidad hiriente ante la cual sería difícil distanciarse estéticamente. En nuestra opinión, no hay duda de que existe una deuda de Asturias con Valle-Inclán en la manera de integrar las posibilidades artísticas del teatro de muñecos y marionetas en una narración de tema dictatorial.

b) Equilibrio entre vanguardia estética y compromiso político.

La efervescente escena vanguardista de los años veinte tuvo una fuerte influencia en la concepción novelística de ambos autores: cubismo y surrealismo fueron los dos movimientos que, junto al ya mencionado expresionismo, permearon con mayor intensidad sus respectivas narrativas. Aunque será Asturias el que profundizará más en las vías del subconsciente y el sueño, esta inmersión en lo onírico está también presente en *Tirano Banderas* (ya hemos visto cómo el «narrador narcótico» introduce un discurso en el que la visión irracional de la realidad enfrenta los postulados del discurso histórico realista). La asimilación de estas tres perspectivas estéticas, propias del periodo en que fueron concebidas las dos obras, se realiza desde una actitud conciliadora entre una literatura atenta a la realidad histórico-social y una voluntad creativa que privilegia la autonomía artística del texto. De esta manera, el desplazamiento de la realidad referencial del centro de la obra literaria en favor de la centralidad del entramado formal del texto y del propio lenguaje que lo articula, se realiza en ambos autores desde el rechazo a una concepción «intrascendente» del arte. No renuncian a los recursos propuestos por las vanguardias, al contrario, los asimilan e indagan en ellos, pero esto no supone una deshumanización –recordemos a Ortega y Gasset– que quebrante los nexos de la obra literaria con las problemáticas sociales y políticas que los preocupan. Asturias debió de valorar en la obra de Valle-Inclán (especialmente de su etapa esperpéntica) el equilibrio entre el uso de técnicas vanguardistas y crítica sociopolítica, viendo en él un modelo de superación de la contraposición entre esteticismo y compromiso con la realidad. Ya hemos explicado cómo los logros alcanzados por Valle-Inclán en este sentido se sitúan en un contexto de discusión crítica sobre la función social de la literatura y la autonomía de la obra de arte, ante la cual el autor gallego se vio abocado a tomar partido. Esta situación es en cierta medida comparable a la encrucijada con la que se encuentran los novelistas hispanoamericanos en los años veinte, situados ante la antinomia que divide dos concepciones literarias: una narrativa basada en un americanismo documental, caracterizado por el uso de un léxico regionalista y apegada al realismo decimonónico y,

por otra parte, una vertiente antirrealista, cosmopolita, volcada en la experimentación narrativa y lingüística y que explora caminos para profundizar en la identidad americana a través de la imaginación y lo irracional. Donald Shaw (2008) definió estas dos actitudes a través de dos conceptos que sintetizan de manera ejemplar la relación entre texto y referente: «novela de observación» y «novela conscientemente artística». La tensión entre estos dos tipos de concepción novelística se concentra en la supuesta exclusividad de la primera para tener una relación directa con la sociedad y la contingencia histórica que la envuelve, mientras que la «novela conscientemente artística» estaría asociada a un hermetismo de carácter inmanentista que relega al artista a un espacio desconectado de la realidad y carente de denuncia social¹⁶⁷. En declaraciones de 1950, Asturias hace alusión a esta imagen bipartita de la novelística hispanoamericana comprendida en función de su compromiso social, identificando además a los que considera representantes de esa «novela de observación»:

Yo divido, para distinguir los valores, los escritores que llamaríamos preciosistas, que forman un grupo, y los que tienen una marcada tendencia por lo social. Estos últimos dieron origen a una literatura americana que dio una guantada a lo lírico para poner por delante los problemas del continente. Sus representantes son bien conocidos: Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Jorge Icaza (cit. pos. Giacoman, 1971: 61).

En este mismo texto Asturias defiende la literatura «de tema americano» y sitúa a estos autores –todos nombres emblemáticos del llamado «regionalismo»– dentro de una constante de la tradición hispanoamericana que pervive desde la época colonial y que se identifica claramente con la que Alfonso Reyes denominará «tradición ancilar»¹⁶⁸. Por otra parte, la valoración que hace el autor guatemalteco de esta narrativa es positiva, las considera «obras valientes» en las que «se deja entrever la esperanza de una

¹⁶⁷ Partiendo de este binomio propuesto por Shaw, Adrián Curiel Rivera (2006) explica esta división en el contexto de una polémica surgida en un momento histórico-literario concreto, la primera década del siglo XX: «La tensión entre la idea del artista comprometido con su sociedad y el arquetipo de novelista entregado en alma y exclusivamente a su arte es inherente a una polémica que se remonta a la culminación del modernismo en Hispanoamérica, en los primeros años del siglo XX, y que confronta dos concepciones en principio incompatibles del quehacer literario: la novela de observación y la novela conscientemente artística» (270). Una incompatibilidad que el crítico vincula concretamente con el modernismo literario y que, lógicamente, se hace más profunda al pensar en narrativa política.

¹⁶⁸ José Antonio Portuondo, en un texto profusamente citado, se refiere a esta supuesta constante, el carácter predominantemente instrumental –o «ancilar» como lo denominó Alfonso Reyes– de las letras hispanoamericanas: «Las relaciones entre la realidad latinoamericana y la literatura se caracterizan porque la vida y la letra de Nuestra América se sirven mutuamente, se estrechan y confunden de continuo en irrompible unidad. Desde sus comienzos, el verso y la prosa surgidos en las tierras hispánicas del Nuevo Mundo revelan una actitud ante la circunstancia y se esfuerzan en influir en ella» (cit. pos. Fernández Moreno, 2000: 399).

América más americana»¹⁶⁹. En realidad, los nuevos caminos estéticos que abrían las vanguardias europeas fueron para Asturias herramientas con las que escarbar más profundamente en los caminos ya trazados por estos autores, continuando en una dirección que no lo desligase de las problemáticas sociales propias de la realidad del continente y el descubrimiento de la auténtica identidad americana¹⁷⁰. Es más, explorar en las posibilidades del idioma y de la estructura novelesca se convirtió en una forma de reflexión sobre el mundo americano. Sin duda, Valle-Inclán fue para Asturias un espejo de integración de denuncia y vanguardia en el que poder reflejarse, una actitud ejemplar en la que desaparece la incompatibilidad entre estos dos tipos de literatura. A este respecto, son muy significativas de esta actitud integradora las palabras con las que el escritor venezolano Uslar Pietri rememora el periodo parisino en que varios autores hispanoamericanos –en este caso el mismo Uslar Pietri, Carpentier y Asturias– se reunían para conversar sobre política y literatura, dos asuntos entre los que no había fronteras trazadas, eran las dos caras de una misma moneda:

Desde 1929 y por algunos años tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café de París para hablar sin término de lo que más les importaba, que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo, *era una misma y sola cosa* (1990: 121, cursiva nuestra).

c) El lenguaje como elemento central de la construcción narrativa.

En múltiples ocasiones Miguel Ángel Asturias comentó la importancia que tuvo en su formación como escritor conocer en París a escritores como James Joyce, Gertrudis Stern o Paul Éluard, autores que se caracterizan por dar una importancia

¹⁶⁹ Miguel Ángel Asturias defendió siempre la importancia de estos autores criticando a aquellos que desdeñaban sus logros. La preocupación social de la realidad americana que caracteriza a esta novelística es el aspecto que con mayor ímpetu destaca en sus textos sobre el asunto, en opiniones que nos dicen mucho de su propia concepción de la literatura. Así, en la conferencia «Paisaje y lenguaje en la novela latinoamericana» afirmaba al referirse a la recepción crítica de estos novelistas: «La actitud de los que no aceptan, como lo más representativo de nuestras letras, en este género, las novelas que un poco peyorativamente llaman «de la tierra», presumimos que se debe a que casi todas estas novelas son de protesta, de insurgencia, de lucha, de replanteo de nuestros problemas sociales», y un poco más adelante subraya esta postura: «Movilizar lectores y conciencias del mundo entero, para salvar al hombre que habita nuestras tierras –mestizos, indios, mulatos, negros, zambos–, es para mí la función vital de la novela» (en Bellini, 1999: 240).

¹⁷⁰ «Tomar lo europeo como filtro para descubrir lo americano era ya en sí misma una nueva perspectiva: con los hombres de la generación de Asturias había cambiado completamente la actitud ante lo europeo. Veían lo europeo como una deslumbrante tienda de instrumentos, como una constante incitación a la creación propia, pero no para afrancesarse sino para expresar lo americano con una autenticidad y una fe que eran enteramente nuevas» (Uslar Pietri, 2000: 510).

crucial a la palabra y otorgar al lenguaje un rol protagonista en sus obras, enfatizando un procedimiento autorreferencial que supone una reacción contra el realismo de la narrativa predominante en el siglo anterior. En consonancia con esta preocupación por el papel de la palabra en la literatura, la lengua, en especial la oralidad, se convierte para Asturias y los escritores americanos que compartieron con él los años parisinos en un tema crucial para desvelar los misterios del mundo, de la identidad, del auténtico ser americano. Usler Pietri recuerda cómo en los años veinte este afán por descubrir las posibilidades escondidas del lenguaje aparecía incesantemente en sus tertulias:

Con frecuencia hablábamos del habla. Una palabra nos llevaba a otra y a otra. De «almendra» y el mundo árabe al «güegüiche» centroamericano, o a las aliteraciones y contracciones para fabricar frases de ensalmo y adivinanza que nos metieran más en el misterio de las significaciones. Había pasado sobre nosotros el cometa perturbador de James Joyce (2000: 509).

En este contexto de preocupación constante por discernir los límites del lenguaje y vivificar las raíces ocultas de la palabra hablada, el nombre de Valle-Inclán destacaba entre sus contemporáneos en lengua española, representante de una narrativa europea en la que la exploración del idioma se erige en centro de la creación novelesca¹⁷¹. Más allá de una clara voluntad de estilo, Valle-Inclán tiene en la indagación incesante de las posibilidades del castellano una actitud estética, presente desde sus primeros escritos. Este culto por la palabra debió de atraer intensamente a Asturias, encontrando en este aspecto, quizá más que en ningún otro, una importante afinidad de intereses y preocupaciones estéticas. Esta coincidencia se da de manera evidente en la tendencia de ambos escritores a enfrentar el lenguaje empleado en sus novelas a la norma lingüística usual e institucionalizada, provocando en el lector una extrañeza que le hace fijar su atención sobre esta misma confrontación. De esta manera, el choque entre norma y desvío lingüístico funciona como recurso formal que pone el foco sobre el estilo y, por tanto, sobre la condición de artefacto ficcional del texto. Asimismo, tanto en Asturias como en Valle-Inclán, este procedimiento trasciende el nivel puramente formal para iluminar sentidos ocultos de la realidad, al cuestionar el modo dominante de percibirla que está cristalizado en la norma idiomática (Osorio, 2000: 929).

¹⁷¹ Recordemos los estudios del profesor Darío Villanueva, ya citados en el capítulo anterior, en que se aborda la obra del autor gallego desde una perspectiva que lo incluye dentro de la novelística europea, especialmente el *modernism* anglosajón y la obra de James Joyce.

Esta exploración transgresora de las potencialidades de la palabra se da en todos los niveles de la lengua: morfológico, compositivo, sintáctico, discursivo, pero es en el nivel fónico donde encontramos el ejemplo más claro de una voluntad de revivificación de la expresión literaria a través de las posibilidades de la palabra hablada. La importancia de la sonoridad está presente en la manera en la que los dos escritores priorizan la percepción auditiva de sus obras. Pedro Salinas recuerda que «Valle-Inclán no se caracterizaba por su precisión. Todo dependía de que las palabras le sonaran o no le sonaran. Y conforme al son le daba un sentido» (2001: 126), y de forma similar, el mismo Asturias explicaba la importancia del sonido en su proceso creativo: «Puedo decir que no quedo satisfecho con una página o con un párrafo o con una frase hasta que no la escucho muchas veces y, como se dice, me "suena"» (2000: 808). De esta actitud coincidente en la que la palabra debe «sonar» subyace en ambos escritores una voluntad de devolver al lenguaje un sentido esencial, originario. Así, en *La lámpara maravillosa*, Valle-Inclán proclama una significación trascendente en la musicalidad de la lengua, cualidad por la cual se revela en su verdadera naturaleza: «la suprema belleza de las palabras solo se revela, perdido el significado con que nacen, en el goce de su esencia musical, cuando la voz humana, por la virtud del tono, vuelve a infundirles toda su ideología» (2002: 105).

Sin embargo, en relación con este sentido trascendente de la forma, será en la obra de Asturias donde la palabra, en su concepción mágica y fundadora de la realidad, se ajuste con mayor coherencia y nitidez a una concepción del mundo arraigada en fundamentos vitales y culturales concretos, inherentes a la experiencia personal del escritor. La riqueza poética con que se construye el universo narrativo de Asturias se apoya tanto en la indagación de la tradición oral de su Guatemala natal como en la actitud ante el lenguaje defendida por el movimiento surrealista, dos caminos que se engarzan en un mismo impulso creativo que caracteriza la obra asturiana: el desvelamiento de las claves ocultas de la realidad por la vía del mito. A este respecto, debemos recordar que la redacción de *El Señor Presidente* alternó con la escritura de dos textos de honda significación para la indagación ideológica y estética del joven Asturias en los mitos precolombinos: *Leyendas de Guatemala* (1930) y la traducción del *Popol Vuh*, libro sagrado de los mayas. Además, Asturias había llegado a París con una herencia cultural proveniente de su educación primordial centroamericana. Toda una tradición de narraciones orales, presentes en la memoria colectiva del pueblo

guatemalteco, que le fue transmitida desde su infancia. Usler Pietri, desde su perspectiva privilegiada de quien conoció bien al joven Asturias, comenta al respecto:

Tenía su América encima. Como uno de esos inverosímiles cargadores indios, llevaba sobre sus espaldas el inmenso hato de su mundo mestizo, con indios, conquistadores, frailes, ensalmos, brujos mágicos, leyendas y climas. Por todas las palabras y todos los gestos le salía aquel inagotable cargamento (2000: 510).

Toda esta herencia, con su carga de oralidad arraigada en lo ancestral, no llegó a asimilarla totalmente hasta su encuentro con la ciudad de París, en donde pudo constatar el establecimiento de una nueva ciencia etnológica por la cual se interesó intensamente, llegando a asistir a los cursos que el reputado etnólogo George Raynaud daba en la Sorbonne, y ampliando su conocimiento de estos temas a través de investigaciones y traducciones de textos precolombinos. De la combinación entre la asimilación de los movimientos estéticos europeos y la constante búsqueda de la esencia de la realidad indo-americana surgirá su libro: *Leyendas de Guatemala* (1930). Se trata de una serie de «historias-sueños-poemas» –como los definió Paul Valéry–, textos escritos en una prosa poética, llenos de resonancias oníricas y una concepción revolucionaria de la narración. Asturias, deslumbrado por la riqueza espiritual del universo indígena, reflejó en esta obra inclasificable toda una realidad mágica que solo el poeta, a través del poder sagrado de la palabra, podía percibir con plenitud. Partiendo de estas propuestas, no es extraño que el movimiento surrealista, en su reivindicación de la libertad absoluta del lenguaje, se convirtiese en un descubrimiento especialmente enriquecedor para la formación literaria del autor.

Como hemos explicado en el capítulo anterior, en *Tirano Banderas* el lenguaje es la piedra de toque de la obra. La creación de un idioma imposible en la realidad lingüística permite a Valle-Inclán potenciar la autonomía del campo de referencia interno de la novela, al provocar, a través de la autorreferencialidad del propio lenguaje, un constante extrañamiento en el lector. Este lenguaje tiene un carácter poético que lo desliga del uso establecido, pero que consigue conformarse en referencia intensional a través de la cual el universo ficcional se constituye coherentemente. La palabra no es vehículo de representación de la realidad empírica en *Tirano Banderas*, sino que funda una realidad eminentemente novelesca, determinando así cada uno de los aspectos constitutivos del mundo imaginario de Santa Fe de Tierra Firme. En este aspecto, Miguel Ángel Asturias coincide plenamente con el autor gallego: en *El Señor*

Presidente la elaboración artística del lenguaje también es el eje central que determina todos los aspectos de la novela. La escritura de la obra está concebida como una búsqueda continua de la riqueza acústica y visual de la palabra. De esta forma, la importancia central de la metáfora, el símil y la imagen vanguardista se junta al uso de la onomatopeya, la jitanjáfora, la aliteración y la indagación creacionista de las posibilidades gráficas del significante. Se trata de una exploración de las facultades escondidas del lenguaje que, gracias a la mediación del poeta-hechicero, revelan reminiscencias mágicas de la realidad, analogías inconscientes, visiones sagradas. La escritura es, en definitiva, medio de expresión ligado a lo inconsciente y lo mítico. Y es esta concepción trascendente del lenguaje la que define las características del espacio y la atmósfera del relato, la que instaura el carácter de los personajes y su relación con este espacio que los oprime y, en definitiva, hace que todo el universo autónomo de *El Señor Presidente* tenga la textura del mito y el sueño (o, más específicamente, de la pesadilla).

Juan Loveluck (2000), en un artículo de 1951, ya relacionó la conciencia de estilo que Miguel Ángel Asturias demuestra en su novela con las lecturas de la obra de Quevedo. Piensa Loveluck que «de él aprendió a subordinar en todo momento el lenguaje a la función creadora» (781). En relación con esta posible influencia del poeta español, el crítico elogia la capacidad de Asturias para crear palabras nuevas en función de las necesidades de la narración y afirma que «sabe someter el lenguaje a torsiones y distorsiones, a delicadezas y suavidades, a quebrantos, a sacrificios a veces, pero en beneficio de una mayor calidad estética» (781). Tanto esta libertad creativa con que es tratado el material lingüístico de la narración como el influjo de Quevedo son afirmaciones que podrían aplicarse perfectamente a *Tirano Banderas*. Sin embargo, como en los aspectos anteriormente tratados, esta actitud artística ante la realidad tiene una explicación coherente en la común influencia ejercida por los movimientos estéticos que removieron la cultura occidental en el primer tercio del siglo XX. En este periodo, la innovación y experimentación del lenguaje se convirtió en el auténtico protagonista de los relatos, una propuesta antirrealista que reivindicaba la autonomía de la narración novelesca, su independencia respecto a la realidad. A este respecto, Lourdes Royano (2000), refiriéndose a los años veinte, explica de manera clara el cambio de perspectiva sobre la función del lenguaje en la narrativa: «Así como en la poesía el lenguaje no es un medio sino un fin, en las novelas más experimentales de estos años no hay un mensaje transmitido por la sintaxis, sino que la sintaxis misma es la zona en donde

ocurren los terremotos de la acción novelesca» (86). *El Señor Presidente* es una novela en la que este tipo de procedimiento en el que la acción narrativa tiene como eje la forma del lenguaje está presente de manera constante. Pongamos dos ejemplos conocidos y muy significativos a este respecto: el primero, el célebre comienzo de *El Señor Presidente*, en donde la representación del choque entre luz y oscuridad y la atmósfera tenebrosa e irreal que pautan la novela quedan escenificadas en las palabras pronunciadas por la misteriosa voz que nos introduce en el relato:

¡Alumbra, lumbré de alumbra, Luzbel de piedralumbra! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldobestar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbré de alumbra sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbra! Alumbra, alumbra, lumbré de alumbra... alumbra... alumbra... alumbra, lumbré de alumbra... alumbra... alumbra... (7).

Emulación onomatopéyica del sonido de las campanas cuyo significado queda concentrado en el efecto hipnótico con el que el lector se sumerge en un ambiente infernal. Se trata de una suerte de invocación mágica que, como comenta Gerald Martin, «instaura el principio temático-estructural de la novela: dualidad, ambigüedad y alternancia» (2000b: 343).

En segundo lugar, un ejemplo aún más expresivo de este procedimiento es la conocida escena del capítulo XXXVIII en que Cara de Ángel viaja en un tren por orden del Presidente hacia una falsa misión en el exterior. En este fragmento podemos percibir cómo los conflictos de los personajes tienden a dirimirse ante el lector por medio de la tensión a la que es sometido el propio lenguaje. Así sucede con la onomatopeya que imita el movimiento crecientemente veloz del tren en el que Cara de Ángel se aleja de los dominios del dictador, sin saber que ese mismo tránsito lo lleva irremediabilmente al confinamiento y la muerte:

Cara de Ángel abandonó la cabeza en el respaldo. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás en el tren, cada vez más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada vez cada vez, cada vez cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver, cada ver cada ver cada ver cada ver, cada ver... (314)¹⁷².

¹⁷² Alejo Carpentier utilizará un efecto similar en *El recurso del método*: «Y las junteras de los rieles que, al paso de las ruedas, decían, con regularidad obsesionante: "Gén-ral, Gén-ral, Gén-ral, Gén-ral, Gén-ral...". Él era, acaso, el único General en este vasto mundo al que no agradaba el título de General» (1998: 61).

El personaje se sumerge en un estado de duermevela, el sonido repetitivo de la marcha del tren¹⁷³ se convierte en un estímulo hipnótico que introduce al personaje en los terrenos del sueño, en ese paso de la vigilia a lo onírico, «sensación confusa» que deviene epifanía: el movimiento, como el tiempo histórico de la novela, se da de manera ilusoria, provocando una ambivalencia entre dinamismo y estatismo que nos remite a un movimiento circular, el personaje se mueve solo para volver hacia atrás. Cara de Ángel nunca saldrá de los dominios espacio-temporales del dictador, que son, en definitiva, los dominios del propio texto. Ninguno de los personajes de la novela cruzará esa frontera porque más allá de los límites trazados por el Presidente no hay una existencia posible para ellos. El texto/mundo dictatorial los determina, los dota de identidad, la dependencia del mundo ficcional al que pertenecen es total. Es en su paso a los dominios del sueño, en esa frontera inestable en la que la obra se mueve, cuando Cara de Ángel tiene conciencia de esta realidad: su rebeldía, deseo de individualidad pirandelliana, lo lleva a la muerte, no existe vida más allá del dictador y el universo-texto conformado bajo su poder totalizador. Todo ello, «los terremotos de la acción novelesca» a los que se refería Lourdes Royano, se concreta en una audaz onomatopeya que completa su sentido final con una paronomasia (cada vez-cadáver). Es por tanto en la tensión poética a la que es sometido el lenguaje y las posibilidades significativas de la palabra que emergen de esta tensión, donde vemos desarrollado el choque, entre individualidad y destino, que enfrenta Cara de Ángel, y es en el lenguaje donde, finalmente, este conflicto se resuelve. Tiempo sucesivo (cada vez más, cada vez más...) y tiempo eterno de la muerte (cadáver) se entrelazan en el desvelamiento de una analogía entre elementos dispares. Relación revelada, cómo no, por un procedimiento que indaga en la esencia fónica de las palabras.

Estos representativos ejemplos muestran la manera en que la escritura asturiana, al igual que la valleinclanesca, escapa de los peligros de la simple estilización del material narrativo con un objetivo embellecedor o la experimentación carente de un sentido integrado con los restantes elementos de la novela. Muy por el contrario, en ambos autores el lenguaje es elaborado formalmente de tal manera que este se convierte en elemento clave de la narración, en el factor que determina la naturaleza del mundo narrado, enfatizando en todo momento la ficcionalidad del texto y reafirmando su

¹⁷³ Recordemos la carga simbólica del tren asociada al progreso liberal positivista, asunto al que ya hicimos referencia en el análisis de «Las Fieras del trópico» de Arévalo Martínez.

autonomía frente a la realidad histórica que lo inspira. En *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* el campo de referencia del texto se configura en función de la ambivalencia del propio lenguaje: por una parte, es la materia cuya riqueza expresiva funda y da coherencia a la autonomía de una cosmovisión dominada por el poder dictatorial, la palabra se convierte así en el punto de partida del campo de referencia interno de un texto en el que la lógica discursiva del poder absoluto determina la configuración de las acciones y personajes del relato (en *Tirano Banderas* incluso llevando a la muerte al propio dictador); por otro lado, este mismo lenguaje, en su concepción transgresora de la norma lingüística establecida, cuestiona el discurso impuesto por la realidad histórica dictatorial a la que ese lenguaje apunta, y que está incluida en el campo de referencia externo proyectado por las novelas.

Nelson Osorio, en su imprescindible estudio «Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El Señor Presidente* de Asturias» (2000), trata este asunto refiriéndose a *El Señor Presidente*, pero sus afirmaciones son perfectamente válidas para *Tirano Banderas*. Después de analizar la filiación expresionista de la expresión asturiana afirma lo siguiente:

De cualquier manera, sea cual fuere la filiación y raigambre de este lenguaje narrativo, de lo que no puede caber duda es de la voluntad lingüística que transmite todo el texto de la obra de Asturias. Podría hablarse de una capacidad demiúrgica que se busca dar al lenguaje y a los modos narrativos en general. Porque no se trata de partir de una realidad presupuesta y luego «reflejada» en la novela, no se trata de reducirla a una descripción de la dictadura guatemalteca de Estrada Cabrera –aunque sea ésta la que provea en cierto modo la materia temática inicial–, sino de comprenderla como el intento de creación (*poiesis*), sin apoyo de muletas exteriores, de un mundo demonizado por la acción de la tiranía, un mundo que surge de la actividad del verbo que se convierte así en plasmador, configurador de una perspectiva sobre la realidad. El lenguaje exorciza en cierto modo la realidad para hacerla nuestra y para que nazca como si la viéramos por primera vez, que es lo que en último término sucede (909).

Concordamos plenamente con las palabras de Osorio, en la novela «la actividad del verbo» plasma y configura un universo ficcional que tiene como referente dictaduras latinoamericanas y, al mismo tiempo, se convierte en el instrumento básico para cuestionar las bases de este mismo universo ficcional al enfrentarse al discurso único recreando una perspectiva subjetiva sobre esa realidad: Asturias y, en nuestra opinión también, Valle-Inclán emplean un lenguaje que recrea una determinada realidad y, a la vez, la refunda y resignifica. Esto se consigue en gran medida gracias al distanciamiento del lector, provocado por el uso no mimético del lenguaje literario y procedimientos de carácter expresionista/esperpéntico, que permiten –o incluso provocan– una lectura

irónica, crítica, satírica, reveladora de sentidos ocultos de la realidad recreada y, en última instancia, expresión de una determinada visión sobre lo americano.

Los tres aspectos explicados en las últimas páginas (esperpento y teatralización, equilibrio entre vanguardismo y compromiso social, y lenguaje determinante del mundo narrativo) han sido escogidos por ser los puntos de contacto más evidentes –y con más frecuencia señalados por la crítica– entre *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*. Como hemos explicado, estas afinidades pueden justificarse en función de una serie de tendencias estéticas desarrolladas en las primeras dos décadas del novecientos, que habrían sido asumidas de manera más o menos coincidente por ambos autores a la hora de tratar una misma temática. De cualquier manera, nuestra opinión es que Miguel Ángel Asturias sí debió de leer *Tirano Banderas* en algún momento del proceso de escritura de su novela, postura que ya hemos justificado más arriba. De hecho, parece claro que el autor guatemalteco sentía una profunda admiración por Valle-Inclán antes de la publicación de su *Novela de tierra caliente*, y sería ilógico pensar que no se sintió empujado a leer lo antes posible una narración del autor gallego que trataba precisamente sobre la figura de un tirano hispanoamericano. Fijar con exactitud en qué fase del proceso de escritura de su obra Asturias tuvo ese contacto con *Tirano Banderas* es una tarea prácticamente imposible más allá de lo que podemos deducir de textos y declaraciones del propio autor, esto es, que su lectura es anterior a la versión del texto titulada «Tohil» (o manuscrito Pillement), de 1933. Para los objetivos del presente estudio, responder a esta última cuestión con precisión no es un aspecto decisivo, ya que lo verdaderamente importante desde un punto de vista genológico es que, en función de sus coincidencias temáticas y morfológicas, las dos obras fueron acogidas por autores, lectores y crítica como representantes de una misma estirpe literaria, modelos prestigiosos de tratamiento narrativo de un mismo tema y, en definitiva, textos portadores de una poética no escrita, susceptible de ser imitada, y ante la cual autores posteriores se vieron impelidos a posicionarse en sus respectivas obras.

Siendo así, no asumimos una filiación de tipo causal totalmente determinante entre *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*, pero sí la existencia en ambos escritores de una análoga forma de abordar una misma materia narrativa: coincidencias suscitadas tanto por factores contextuales comunes como por una lectura atenta de *Tirano Banderas* por parte de Asturias. Partimos para ello de una conjetura: lo que el autor guatemalteco debió de ver en la novela de Valle-Inclán fue la confirmación de una

determinada elección estructural y formal. En otras palabras, el influjo de *Tirano Banderas* fue, sobre todo, el de afianzar determinados caminos que el joven Asturias ya habría tomado para la construcción de su novela. No se trata tanto de elementos concretos que Asturias tomó de Valle-Inclán sino de algo más abarcador: una determinada manera personal de absorber y encauzar las novedades artísticas de su tiempo, una actitud ante desafíos estéticos similares. Tanto la imagen de América que tenían Asturias y Valle-Inclán, como sus respectivas experiencias vitales con contextos dictatoriales eran marcadamente diferentes, sin embargo, más allá de la lógica perspectiva individual de cada autor respecto a la materia tratada, prevalece un sustrato común de afinidades literarias y estéticas que tienen sus ejemplos más paradigmáticos en los tres aspectos desarrollados anteriormente.

Una de las mayores dificultades ante las que se ha enfrentado la crítica es evaluar, desde una perspectiva genológica, la importancia de las relaciones existentes entre las dos obras sin dejar de valorar la originalidad de Asturias respecto al modelo valleinclanescos. Emir Rodríguez Monegal, por ejemplo, en su artículo de 1969 «Los dos Asturias» (trabajo al que ya hemos aludido anteriormente), se refiere a la novela de Valle-Inclán como un «antecedente obligado de *El Señor Presidente*», y explica su relación en los siguientes términos:

En la esperpéntica novela del narrador gallego encuentra Asturias el estilo y enfoque que permitirá a su novela ese doble golpe maestro de poesía y política. No quiero decir con esto que Asturias lo ha tomado todo de Valle-Inclán. Por el contrario, un examen algo detenido de ambas obras podría demostrar que las semejanzas son más bien superficiales. En Valle-Inclán todo es más literario. En Asturias, la exasperación literaria es máscara de una exasperación emocional que tiene cuño más apasionado y romántico (2000: 841).

Analicemos con más detenimiento estas palabras. El crítico uruguayo opina que Asturias halló en *Tirano Banderas* el molde narrativo —«estilo y enfoque», subraya— que le va a permitir alcanzar un equilibrio entre la forma poética y el compromiso político. En realidad, Rodríguez Monegal está refiriéndose de manera más general a los tres puntos comunes que hemos enfatizado: enfoque esperpéntico; estilo de gran riqueza verbal y experimentación lingüística; y finalmente, búsqueda de una narrativa que aspira a la autonomía artística sin renunciar a la denuncia político-social. Sin embargo, concluye su reflexión con una afirmación que parece contradictoria: «las semejanzas son más bien superficiales». ¿Cómo pueden ser superficiales influencias que determinan el procedimiento narrativo utilizado por su autor? Esta aparente contradicción no es

inusual entre la crítica que ha analizado la obra, y la respuesta a esta postura está en la dialéctica entre elementos comunes y elementos originales que se desarrolla al relacionar las dos novelas. De hecho, desde la lectura de las primeras páginas de la novela se hace evidente que *El Señor Presidente* es una obra muy diferente a *Tirano Banderas*, con una manera original de enfocar la realidad dictatorial. No obstante, esas diferencias no disminuyen la importancia de los aspectos comunes que las dos novelas comparten. Nuestra opinión al respecto es que esos aspectos –de enfoque, estilo y compromiso con la realidad, siguiendo las afirmaciones de Rodríguez Monegal– no son ni mucho menos coincidencias «superficiales» sino que tienen una importancia central en la constitución de un binomio distintivo de obras que, en su reconocimiento como tal, instituye el punto de partida de la novela del dictador. Además, lo que realmente hacen las diferencias entre ambos textos es evidenciar la versatilidad de un determinado tratamiento del tema, un abordaje capaz de absorber de manera dinámica visiones diferentes de América e interpretaciones heterogéneas sobre el sentido histórico del poder dictatorial en el continente. De cierta manera, es precisamente esta permeabilidad y flexibilidad del molde propuesto –ejemplificado en las divergencias entre ambas obras– uno de los factores fundamentales para el posterior éxito del subgénero.

En este sentido, las consideraciones que desarrolla Bernardo Subercaseaux (1980) expresan una perspectiva coincidente con la nuestra. El crítico chileno estima que hay que dimensionar en su justa medida la importancia de *Tirano Banderas* como modelo literario de *El Señor Presidente*, «sin sobrevalorarla, pero también sin subestimarla», y que por tanto:

es preciso –al considerar la novela de Asturias como parte de una genealogía– distinguir aquellos aspectos que significan, frente al modelo, aportes innovadores; aspectos que vienen a ser los que acreditan la originalidad del autor y contribuyen a la dinámica del tipo de novela (333).

A nuestro modo de ver, esta contribución a la dinámica del subgénero a la que se refiere Subercaseaux es el factor determinante que convierte *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* en una pareja inseparable a la hora de estudiar desde una perspectiva de conjunto su relación con otras obras posteriores. En esta dialéctica entre la continuidad de rasgos reconocibles en el modelo y la variedad de aportaciones innovadoras y originales que la novela de Asturias presenta, es donde encontramos las causas de la posterior estabilidad y prestigio del procedimiento constructivo que

proponen: permeable a perspectivas diversas sobre lo americano, con una significación de marcado alcance universalista, y una forma que permite la reflexión sobre el poder dictatorial a la vez que lo denuncia. Todo ello a través de una fórmula narrativa que enfatiza la autonomía y experimentación artística construyendo mundos ficticios con coordenadas espacio-temporales totalizadoras.

De esta forma, podemos considerar las novelas de Valle-Inclán y Asturias como dos caminos novelísticos paralelos, que se cruzan en muchos puntos y se separan en otros tantos, pero sin distanciarse de los límites de un mapa que ellos mismos diseñan: el del subgénero de la novela del dictador. Son dos obras, en definitiva, que atesoran una realización novelística y expresividad propias pero que parten de coincidencias temáticas, lingüísticas y compositivas que denotan procedimientos literarios comunes, capaces de adaptarse de manera dinámica a visiones heterogéneas de la realidad americana.

6.2. El dictador como mito (e historia).

Para explicar más claramente la dialéctica entre un planteamiento narrativo común y estable en las dos novelas y la indiscutible originalidad que supone la propuesta novelística de Miguel Ángel Asturias, vamos a analizar más detenidamente cómo se construye en *El Señor Presidente* un elemento nuclear del subgénero: la figura del dictador. Es este un aspecto que nos ayudará a esclarecer nuestra propuesta teórica sobre el asunto, ya que los rasgos esenciales de esta figura protagónica remiten de manera coherente a los fundamentos constructivos del propio texto en su totalidad.

Volvamos por un instante a las palabras de Rodríguez Monegal anteriormente citadas. En su explicación sobre las diferencias esenciales entre las dos novelas (aquellas que hacen que el influjo ejercido por Valle-Inclán sea meramente «superficial») el crítico uruguayo afirma que en *Tirano Banderas* «todo es más literario», mientras que en Asturias lo literario enmascara una «exasperación emocional», más apasionada. Este posicionamiento coincide en líneas generales con los análisis realizados por una buena parte de la crítica, que atribuye a Asturias la configuración de una ficción más apegada a una situación dictatorial experimentada biográficamente y, en contraste, a Valle-Inclán una perspectiva más distanciada,

representativa de un exotismo extranjerizante que denotaría un desconocimiento de la verdadera realidad del continente (la «América de pandereta» a la que nos hemos referido en el capítulo dedicado a la novela). Estas dos posturas se reflejan mutuamente, distanciando las dos obras en función de factores como autenticidad/artificiosidad, lo vivido/lo inventado o, volviendo a Rodríguez Monegal, un tratamiento más literario frente a otro más apegado a una experiencia real¹⁷⁴. Referirse a *El Señor Presidente* como una obra más auténtica, más americana y más «intensa» que *Tirano Banderas* se ha convertido en un lugar común que, como tal, ha ido perdiendo buena parte de su funcionalidad crítica, especialmente al analizar las dos obras desde una perspectiva de conjunto. Con esto no queremos decir que los argumentos de todos estos estudios críticos sean inválidos o poco justificados, al contrario, estamos de acuerdo con sus propuestas: ciertamente la lectura de *El Señor Presidente* consigue involucrar en mayor grado al lector en un sistema opresivo y violento de fuerte impacto emocional. De hecho, como afirman Castellanos y Martínez, este era uno de los objetivos de Asturias, «hacerle sentir o vivir vicariamente –al lector– ese mundo alucinante de dantesca pesadilla» (1981: 83). Todo ello, en nuestra opinión, es consecuencia de un punto de partida original y personalísimo cuyo origen está vinculado a la experiencia juvenil del autor bajo la dictadura de Estrada Cabrera. No obstante, consideramos importante percibir que esta «intensidad» solo puede ser cabalmente entendida en toda su complejidad al analizarla desde su original asimilación de procedimientos literarios comunes con *Tirano Banderas*.

Ciertamente Asturias parte de una perspectiva diferente a la de Valle-Inclán sobre la realidad hispanoamericana. Su experiencia directa con la dictadura de Estrada Cabrera le permitió –y en cierta medida le obligó– a partir de emociones y situaciones vividas que el autor puso en el centro de su narración. De nuevo recurrimos a los

¹⁷⁴ Los ejemplos de estudios que enfatizan esta distancia son numerosos: Navas Ruiz afirma que «frente a *Tirano Banderas*, la novela de Miguel Ángel Asturias aporta un contenido hondamente enraizado en la problemática humana. Lo que para Valle-Inclán era pretexto, para el guatemalteco es eje» (1962: 73); Seymour Menton sostiene que Asturias «aunque se inspiró en *Tirano Banderas*, consigue crear un mundo más auténtico al limitar su visión sobrenatural a un solo país durante una dictadura determinada» (1969: 256); y un trabajo de Juan Antonio Rosado (1998) en el que analiza los vasos comunicantes entre las novelas de *El Señor Presidente*, *Tirano Banderas* y *La sombra del caudillo*, se refiere a la obra de Asturias como una novela con mayor «intensidad», característica que supondría la diferencia más notoria respecto a las otras dos narraciones, ya que «la violencia en la novela guatemalteca es más intensa y pesadillesca que en la de Guzmán y en la de Valle. En *El Señor Presidente* el manejo de las emociones marca con hierro la sensibilidad del lector» (356); otro ejemplo paradigmático de esta postura es el del crítico italiano Giuseppe Bellini, quizá el estudioso de la obra de Asturias que con más insistencia ha defendido el mayor alcance artístico de la novela de Asturias respecto a *Tirano Banderas*, analizando con detenimiento las dos obras en varios trabajos (1976, 1982, 2000).

recuerdos de Arturo Usler Pietri para glosar la marca indeleble que la temprana experiencia bajo la tiranía dejó en la personalidad del autor guatemalteco:

Asturias creció y pasó su adolescencia en el ambiente de angustia que implantó en Guatemala durante más de 20 años la tiranía cursi, corruptora y cruel de aquel maestro de escuela paranoico que se llamó Manuel Estrada Cabrera. Frío, inaccesible, mezquino, vengativo, dueño de todos los poderes, repartía a su guisa y antojo bienes y males sobre las cabezas sin sosiego de sus coterráneos [...]. Es esa atmósfera enrarecida o sofocante la que constituye la materia del libro de Asturias. Allí está lo esencial del país de su adolescencia. Ya nunca más se pudo borrar de su sensibilidad esa «estación en el infierno». En *El Señor Presidente* regresa a ella, con distancia de años, para revivir lo inolvidable de aquella situación (2000: 512).

En efecto, a diferencia de Valle-Inclán, Asturias tenía un material íntimo de enorme fuerza emocional en sus manos, una experiencia hiriente y dolorosa que no podía dejar de ser materia prima para su libro. Este punto de partida podría haber supuesto que su novela se convirtiera en un libelo acusador cuya finalidad mermase las posibilidades estéticas de la obra. No fue así, el equilibrio entre denuncia y arte lo encontró Asturias en el modelo narrativo ya practicado por Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, pero modificándolo de tal manera que se adaptase de forma coherente a las propias necesidades expresivas. Para ello Asturias escogió el miedo al dictador como eje de su creación novelesca, un sentimiento que debió de ser preponderante en su experiencia vital bajo la dictadura. La «atmósfera enrarecida o sofocante» a la que se refiere Usler Pietri, materia esencial del libro según el novelista venezolano, tiene una causa más honda, enraizada en una emoción primitiva e inconsciente: el terror ancestral a un ser superior, omnipresente y omnipotente, que castiga sin piedad cualquier acto que contravenga sus designios. En consonancia con este enfoque, el autor va a invertir el dinamismo constructivo propuesto en *Tirano Banderas*, pasando de un movimiento centrípeto a uno centrífugo, cuyo centro, del cual emanan todos los aspectos formales y semánticos de la obra, es el poder absoluto y sagrado del dictador. Un poder basado en el terror de un pueblo que sufre la opresión y el control de su libertad y que, al mismo tiempo, alimenta con su temor atávico el discurso mítico que mantiene intacto el dominio del tirano. Si Valle-Inclán había conseguido trascender la figura referencial originaria (quizá Porfirio Díaz) imaginando un monstruoso ser histórico construido a través de retazos de varios dictadores, Asturias por su parte va a superar la referencia directa y exclusiva a Estrada Cabrera con un procedimiento análogo pero de signo opuesto, concibiendo su dictador a través de la priorización de un aspecto que es común denominador entre los dictadores: el carácter mítico y sobrehumano que el pueblo les

otorga. Valle-Inclán había ampliado su alcance referencial atrayendo –en movimiento centrípeto– hacia un único punto, Santos Banderas, a los dictadores históricos de la América hispánica, desde Lope de Aguirre hasta Porfirio Díaz. Asturias, sin embargo, va a darle a su Señor Presidente un carácter simbólico, expandiendo –en movimiento centrífugo– la referencialidad de su figura a cualquier tirano del continente a lo largo de su historia, incluyendo la anterior a la conquista.

El escritor gallego ya había esbozado el aspecto mítico del poder dictatorial pero sin dar a este rasgo la importancia prioritaria que va a asumir en *El Señor Presidente*. En *Tirano Banderas* nos encontramos con un dictador inmune a las balas por un pacto con Satán gracias a la conciencia mítica y fabuladora del pueblo. En *El Señor Presidente*, Asturias va mucho más allá, el tirano es el propio Satán/Tohil y sus dominios, el mismo infierno/Xibalbá, mezclando la mitología cristiana con la maya en una visión continua de pesadilla. Los seres humanos son reducidos a simples marionetas en manos del dictador y las relaciones humanas están completamente dominadas (o destruidas) por el tirano, hasta donde llegan sus dominios todo es miseria, terror, muerte y depravación moral. Este mundo novelístico, absolutamente dominado por el Señor Presidente, se configura en clave mítica, pues mítico es su líder supremo. Como consecuencia, en la novela de Asturias la asimilación entre realidad textual y dictador es todavía más consistente que en *Tirano Banderas*. En esta última, el hilo argumental que lleva a la revolución escapa del dominio del dictador y proporciona al lector un conocimiento de los acontecimientos superior al de Santos Banderas, falta de control que termina causando la muerte al tirano. En la novela de Asturias los actos de rebelión contra su poder son aprovechados en beneficio propio (Pelele) o aniquilados sin miramientos (el general Canales, Cara de Ángel). Únicamente un acontecimiento escapa de los dominios del dictador, pero queda desarrollado –coherentemente– fuera de los límites textuales: el nacimiento del hijo de Camila en el campo, tímida esperanza de libertad y futuro promisor sugerida por la obra.

En *El Señor Presidente* es el personaje/mito el que ordena como centro de gravedad una cosmovisión que gira a su alrededor, haciendo que todos los elementos que constituyen la narración tengan la misma textura mítica del dictador, partiendo, como ya hemos analizado, de las características del mismo lenguaje que lo crea. Para entender esta concepción del personaje basada en la fascinación y el terror sagrado que provoca en el pueblo es ineludible referirse al texto «*El Señor Presidente* como

mito»¹⁷⁵, escrito por Asturias en 1967, en el cual explica los fundamentos de su perspectiva respecto al fenómeno dictatorial:

Hay la novela, literariamente hablando, hay la denuncia política, pero en el fondo de todo existe, vive, en la forma de un Presidente de República latinoamericana, una concepción de la fuerza ancestral, fabulosa y solo aparentemente de nuestro tiempo. Es el hombre-mito, el ser-superior (porque es eso aunque no queremos), el que llena las funciones de jefe tribal en las sociedades primitivas, ungido por poderes sacros, invisible como Dios, pues entre menos corporal aparezca más mitológico se le considerará (2000: 474).

Y más adelante, el autor asocia directamente esta idea con la atmósfera de la novela:

Esta es la atmósfera de *El Señor Presidente*, el omnipresente, el mito, el todopoderoso, no solamente como expresión política, esto viene a ser secundario, sino como manifestación de una fuerza primitiva, y como supervivencia, en el mundo actual, de esos resabios de las sociedades más arcaicas (2000: 475).

Al comenzar el presente capítulo hemos hecho alusión a la no inclusión de *El Señor Presidente* dentro de la denominación «novela del dictador» por parte de algunos críticos. Los principales argumentos que esgrimen están relacionados con la falta de protagonismo del personaje dictatorial, su escasa presencia en la trama y la preponderancia de la atmósfera frente a la profundización en la conciencia del personaje, característica que podemos observar en las obras de los años setenta. Sin embargo, en nuestra opinión, la novela de Asturias parte de una perspectiva diferente sobre la figura dictatorial que se traduce en una coherente estructura novelesca concreta, en la cual es paradójicamente la no-presencia del dictador lo que dota al personaje de un protagonismo absoluto. El Señor Presidente no es un hombre, es la «manifestación de una fuerza primitiva», una «concepción de la fuerza ancestral», fuerza que tiene la forma de «un Presidente de República latinoamericana» pero que en realidad es una simple personificación de una omnipotencia todopoderosa y eterna. Un ser mitológico cuya esencia está precisamente en su identidad incorpórea pero omnipresente, de tal manera que el dictador y la dictadura, personaje y atmósfera se identifican.

Para conseguir esta mitificación del personaje, el autor destruye la posible humanidad del tirano en un proceso del cual surge la atmósfera onírica del mundo/texto

¹⁷⁵ El texto se encuentra incluido como apéndice en la edición de *El Señor Presidente* (2000: 468-478) manejada en el presente trabajo.

dominado por su sombra constante. De hecho, la figura real del dictador no aparece en la novela hasta el capítulo V, pero su presencia invisible es bien perceptible desde las primeras páginas, reflejada en el terror constante de los habitantes de este país sin nombre. La primera aproximación a su figura ya establece el carácter sobrenatural del personaje:

Presidente de la República, cuyo domicilio se ignoraba porque habitaba en las afueras de la ciudad muchas casas a la vez, cómo dormía porque se contaba que al lado de un teléfono con un látigo en la mano, y a qué hora, porque sus amigos aseguraban que no dormía nunca (12).

El aura misteriosa que rodea al más alto mandatario del país alimenta la leyenda popular, las creencias ancestrales: ubicuidad, capacidad sobrehumana para no dormir, vigilancia constante a través de su red de información, jefe supremo que permanece siempre preparado para castigar con su látigo a aquel que se atreva a desobedecerlo. Es especialmente interesante el hecho de que la creencia popular sitúe la residencia del dictador en algún lugar indeterminado de «las afueras de la ciudad», especialmente si lo comparamos con la ubicación central y elevada de la torre del convento desde la que Santos Banderas vigila sus dominios. El control sobre su pueblo del tirano valleinclanescos es extensivo pero limitado, llega hasta donde alcanza la visión de la ciudad desde su torre, fuera de ella existe un espacio/texto al que llegan las consecuencias de sus decisiones pero que el dictador no domina totalmente, es el espacio de libertad en el que preparan su revolución Filomeno Cuevas, Domiciano de la Gándara y Zacarías el Cruzado. Por otro lado, el Señor Presidente no ocupa el centro como el tirano de Valle-Inclán sino las indeterminadas «afueras», es decir, todos y cada uno de los puntos de un círculo que rodea el espacio dominado por su poder. El control del tirano es opresivo (de fuera a dentro) y total, solo existe libertad fuera del mundo/texto que domina. El universo infernal que el autor crea en la novela tiene unas fronteras bien definidas, la autoridad del Señor Presidente, y todos aquellos que se enfrentan a él terminarán fracasando.

Unido a esto, Asturias nos describe una ciudad de tinieblas y pesadilla en donde la sola mención del mandatario ya provoca un terror atávico. Este miedo nace de la completa omnisciencia del dictador, su capacidad de conocer incluso los pensamientos más ocultos de sus súbditos: «una red de hilos invisibles, más invisibles que los hilos del telégrafo, comunicaba cada hoja con el Señor Presidente, atento a lo que pasaba en las vísceras más secretas de los ciudadanos» (46). Omnipresencia y omnisciencia son

por tanto dos atributos divinos que son asignados al tirano desde las primeras páginas de la novela. Las consecuencias lógicas de esta creencia en las capacidades sobrenaturales del Presidente son la autocensura y el terror constante, lo que lleva a la asunción colectiva de un discurso único: «Pienso con la cabeza del Señor Presidente, luego existo, pienso con la cabeza, luego existo», afirma Cara de Ángel recordando el pensamiento central de su existencia bajo la tiranía (311). Para el Presidente permitir un discurso diferente al dictatorial sería perder el control absoluto de la situación que le mantiene en el poder.

Cuando el personaje aparece por primera vez en la novela (37), el autor no lo singulariza a través de elementos descriptivos sino a través de los actos de crueldad inhumana que van a caracterizar todas sus acciones, incluso con sus más fieles servidores. Un ejemplo de esto es la orden por la que hace apalear hasta la muerte a uno de sus escribanos (al que el mandatario llama «animal») por un pequeño desliz (38-43). El Señor Presidente se muestra como un ser en el que no existirá el menor rastro de compasión ni respeto por la vida.

Será en el capítulo VI cuando nos encontremos con su descripción física, una enumeración breve de rasgos borrosos:

El Presidente vestía como siempre, de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba; en los bigotes canos, peinados sobre las comisuras de los labios, disimulaba las encías sin dientes, tenía los carrillos pellejados y los párpados como pellizcados (44).

El dictador es descrito como un personaje fúnebre que provoca la aversión a través de algunos rasgos faciales y la oscuridad de su figura. La preponderancia del color negro nos remite al mundo tenebroso que el personaje representa, subrayando su aura lúgubre, su relación con la muerte.

La demolición de la humanidad del dictador, tanto física como moralmente, continúa en los capítulos siguientes en un proceso de destrucción por acumulación de rasgos negativos: vive en un palacio frío y de paredes desnudas, frecuenta un prostíbulo, come miserablemente y le rodean el servilismo y el terror. Sus actos no provienen de una violencia instintiva –como, por ejemplo, en el Facundo Quiroga de Sarmiento– sino de un frío desprecio por la vida humana y por todos los elementos que no puedan ser controlados por su poder absoluto. Todo este proceso de deshumanización del personaje llega a su clímax en el capítulo XXXII. Se nos presenta al dictador borracho, con «la

falda de la camisa al aire, la bragueta abierta, los zapatos sin abrochar, la boca untada de babas y los ojos de excrecencias color de yema de huevo» (265), vomitando sobre Cara de Ángel y en una palangana «que en el fondo tenía esmaltado un escudo de la República» (266). La descripción tiene una clara raíz esperpéntica y la técnica de animalización consigue el efecto de una grotesca pesadilla. El desprecio por el prójimo y por el símbolo del propio estado refleja una perversión completa de los valores, completando así la degradación moral del dictador.

Asturias consigue crear un personaje que funciona en realidad como una personificación del estado dictatorial en su forma más pura. El resultado encarnado de la opresión, el terror y discurso ideológico monolítico que se fortalece con base en los mitos ancestrales presentes en el subconsciente colectivo americano. El resultado es, como afirma John Kraniauskas, que «con el dictador, de hecho, el estado es narrable: camina, habla, desea, trama.» (2000: 740). El Presidente de Asturias es, ante todo, un ser simbólico y, de forma paradójica y a la vez coherente, es más protagonista de la novela contra menos presencia tiene en la trama. Recordemos las palabras de Asturias: «invisible como Dios, pues entre menos corporal aparezca más mitológico se le considerará». Es decir, contra más incorpóreo, inaccesible e inhumano, menos histórico, más mítico y, en consecuencia, más poderoso y capaz de imponer sus designios en un pueblo fascinado y aterrorizado. Su presencia se hace más palpable en la reacción que produce su invisibilidad que en la propia acción directa de su voluntad, porque, de hecho, su única voluntad es la del poder en sí mismo. De esta manera, como representación quintaesenciada de ese poder y abstracción del propio estado dictatorial, el dictador deviene imagen mitológica, fuerza de esencia inconsciente, arquetipo colectivo.

Como hemos comentado anteriormente, en *El Señor Presidente* la síntesis del imaginario mítico maya y la cosmovisión cristiana da sentido a sus claves simbólicas¹⁷⁶. En el estudio de la estructura de la novela que realiza Julio Calviño (1988: 33-67), el crítico español afirma que la antinomia luz/oscuridad se configura como eje semántico que atraviesa toda la obra, correlacionada con la dualidad vida/muerte y sus sinonimias, y funcionando «como archisemema o hiperónimo dador de sentido a los restantes elementos binarios» (64). Es en esta concepción antinómica donde confluyen integradas

¹⁷⁶ Véase el interesante estudio de Mercedes Fernández Durán (2008: 250-278) en el que analiza detenidamente la inversión de la simbología cristiana desarrollada en la novela.

las cosmogonías maya y cristiana, en un sincretismo al que Asturias llega a través de la representación metafórica de un conflicto primordial con orígenes primitivos comunes. Entre los elementos binarios que se correlacionan con el eje central tinieblas/luz, existe en nuestra opinión una contraposición fundamental: realidad/imaginación o vida/sueño, que Asturias, lejos de contraponer, intenta integrar, quebrantando las fronteras que los separan. Será el surrealismo, unido a lo mitológico americano, lo que va a permitir al autor introducirse en unos caminos de conocimiento en donde estos elementos se funden en una visión mágica del mundo. Lo explica de modo ejemplar Eduardo Becerra:

En la cosmovisión indígena vio una mirada al mundo donde las fronteras entre lo real y lo irreal no existen; lo cotidiano se hace leyenda en la mente del indio, lo soñado y lo vivido forman parte de un mismo ámbito, de una naturaleza animada por espíritus enigmáticos. No resulta extraño entonces que Asturias encontrara en la cultura maya una vía por donde emprender la búsqueda surrealista de aquellos planos donde los aspectos contradictorios del mundo aparecen conciliados. Su narrativa se mueve así en los niveles irracionales de la conciencia construyendo espacios novelescos sustentados en claves míticas (1995: 359).

Encontramos el ejemplo más paradigmático de esta integración entre realidad y sueño en el capítulo XXXVII, momento clave en la estructuración del componente mítico maya-quiché y su significado dentro de la novela. En él sobreviene la enigmática visión de Cara de Ángel que, reunido con el dictador, experimenta una epifanía a través de la cual se revela ante sus ojos la verdadera naturaleza del tirano. El Señor Presidente se convierte en Tohil, dios del *Popol Vuh*, también llamado «Dador de fuego». En la cosmogonía maya, Tohil protege a su pueblo pero exige a cambio sacrificios de sangre, si la deuda no se cumple, la deidad roba el fuego y condena a los hombres al frío. La asimilación de Tohil al tirano se consigue a través de un lenguaje surrealista plagado de símbolos provenientes de la cultura maya: el sonido de los tambores rituales y la aparición de cuatro sacerdotes (número mágico de los cuatro caminos de Xibalbá, entrada al trasmundo) anticipan la llegada del dios: «Tohil llegó cabalgando un río hecho de pechos de paloma que se deslizaba como leche» (308). Las tribus pierden el fuego, que es vida, y solo podrán recuperarlo satisfaciendo las peticiones de sangre del dios, así quedará contento y lanzará su mensaje, completamente asimilable al tirano: «Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida» (309). El régimen de terror representado en *El Señor Presidente* se construye exactamente en ese límite entre la vida y la muerte, entre

la realidad y el sueño, un lugar y un tiempo míticos en donde el dictador-hombre deja paso al dictador-mito, verdadero poseedor del poder absoluto, dueño y señor del destino de su pueblo. Es en este punto de la narración donde el dictador trasciende y universaliza su figura a través de un proceso que va de la destrucción del ser humano histórico a la construcción del mito eterno.

La cuestión que surge de lo anteriormente planteado es la siguiente: ¿es absoluta la destrucción del dictador individual? Díaz Migoyo (1985), al analizar la construcción novelesca del tirano que hemos venido analizando y compararla con la de *Tirano Banderas*, echa en falta una dialéctica entre dictador-pueblo e historia-mito que, en su opinión, sí existe en la novela de Valle-Inclán. En su estudio Díaz Migoyo afirma que la visión popular y mitificada del Presidente de Asturias se erige como única realidad del texto, sin problematizar su carácter ficcional. La expresión mítica del tirano se presenta como una realidad oculta que es preciso revelar ante el lector, una intrahistoria más verdadera o profunda que la propia historia. Recordemos las palabras del crítico:

El mundo onírico popular, en vez de tener la solidez de lo declaradamente ilusorio, se presenta como una suprarrealidad tan (ficticiamente) sólida y real como la más realista de las existencias: la mítica mentalidad popular no se presenta en su imposible vaivén existencial como reflejo de sí misma que simultáneamente vacía y constituye a la dictadura y al tirano, sino como substrato de la implícita realidad histórica de estos. En otras palabras, el tirano, precisamente por su ausencia, no resulta desmitificado o reducido a su carácter de contenido del mito popular, sino que este es una respuesta onírica, pero real, a su figura implícita, aunque igualmente real (196).

Lo que Díaz Migoyo «reprocha» al texto de Asturias es «una de las ingenuidades en que suele caer el surrealismo» (197), es decir, la incapacidad de esta perspectiva para mostrar la ilusoria solidez de la propia realidad onírica. De esta manera, la realidad dictatorial que contribuye decisivamente a formar no aparece como consecuencia de una ficción popular sino que es la causa real e histórica de esta visión mítica. Para Díaz Migoyo, hay una sustitución total del dictador histórico por el mito colectivo, por lo que, a su modo de ver, el binomio individuo/masa pierde su carácter dialéctico, ya que el hombre desaparece completamente en favor del ser mitológico.

Efectivamente, Asturias quiso plasmar en su novela una ficción interpretada como real por el pueblo, y mantenida en ese error epistemológico por el estado dictatorial. Para expresar narrativamente este error, el escritor guatemalteco decidió coherentemente configurar esa construcción ficcional, sustentada en la subjetividad del subconsciente colectivo, como una realidad objetiva en la novela, asumiendo así un tipo

de realismo basado en la perspectiva del pueblo sometido. Lo subjetivo, en la forma de totalidad psíquica que articula la realidad textual, está representado en una estructura mítica que, sin embargo, contradiciendo la postura de Díaz Migoyo, se impone con la finalidad de subrayar la importancia de sus nexos con lo no mítico. En nuestra opinión, la dialéctica entre el mito y la historia que Díaz Migoyo ve ausente es precisamente donde se encuentran las claves históricas de la realidad social que el personaje dictatorial presente en *El Señor Presidente*, en última estancia, representa. Esta dialéctica tiene su centro en un lector, constantemente impelido a actualizar los nexos que dan total sentido a la realidad narrada¹⁷⁷, viéndose empujado a integrar la historia con el mito, la identidad individual implícita del dictador con su visión colectiva. Nuestro parecer, diferente por tanto al del investigador español, es que el texto, sin llegar a quebrantar la condición de arquetipo mítico del dictador en la que se cimenta la novela, sí señala en varias ocasiones una indeterminada identidad histórica del tirano que abre los caminos para que el lector ponga en marcha una dialéctica entre individuo y masa, historia y mito colectivo.

Uno de los ejemplos más significativos que justifican esta interpretación lo encontramos en el capítulo XXXII, no por acaso titulado «El Señor Presidente». Es una escena en donde, como ya hemos señalado, la degradación moral del mandatario se une al patetismo de un hombre extremadamente ebrio y fuera de sí. En ese estado de enajenación, el Presidente olvida el personaje mítico que interpreta y el narrador nos revela la existencia de un odio visceral hacia su pueblo natal, lugar que le recuerda una infancia pobre y una existencia repleta de humillaciones:

Al hablar de su pueblo natal frunció el entrecejo, la frente colmada de sombras, volviöse al mapa de la República, que en ese momento tenía a la espalda, y descargó un puñetazo en el nombre de su pueblo.

Un columbrón a las calles que transitó de niño, pobre, injustamente pobre, que transitó de joven, obligado a ganarse el sustento en tanto los chicos de buena familia se pasaban la vida de francachela en francachela. Se vio empequeñecido en el hoyo de sus coterráneos, aislado de todos, bajo el velón que le permitía instruirse en las noches, mientras su madre dormía en un catre de tijera y el viento con olor de carnero y cuernos de chiflón topeteaba las calles desiertas. Y se vio más tarde en su oficina de abogado de

¹⁷⁷ Para Gerald Martin (2000), Asturias exige constantemente la participación del lector, pero sin permitir que este, en el proceso de desciframiento de sus claves internas, escape del sustrato de temas subyacentes que la trama le impone, el empeño de Asturias es obligarlo «a quedarse, a no rezagarse, a leer al ritmo apropiado y, finalmente, a comprometerse». Esto es así en gran medida gracias a su concepción totalizadora de la realidad, una cárcel textual en la que el lector se siente atrapado, viviendo vicariamente la opresiva atmósfera dictatorial. Características estas que, en la opinión de Martin, convierten el texto en «la primera novela totalizante de América» (947).

tercera clase, entre marraneras, jugadores, cholojeras, cuatrerros, visto de menos por sus colegas que seguían pleitos de campanillas (265).

En esta ocasión el dictador se presenta ante el lector como un auténtico ser humano, su aversión proviene de la frustración y la experiencia, y estos son sentimientos que tienen una causa, una razón: sorprendentemente el Señor Presidente tiene un pasado. Este pasaje tiene, en nuestra opinión, un objetivo: nos recuerda que el causante de todo mal, el poseedor del poder absoluto es, finalmente, un patético hombre lleno de rencor por sus semejantes.

Este hecho no es aislado. Podemos observar otro ejemplo de esta representación no mítica del dictador en el capítulo XIV «Todo el orbe cante». En este caso el contraste entre el dictador mitificado por el pueblo y el individuo histórico es aún más evidente ya que en este capítulo se ponen por primera vez frente a frente al pueblo oprimido y al tirano. La escena transcurre durante las multitudinarias conmemoraciones nacionales coincidentes con el aniversario del atentado del que fue objeto el déspota y del que «providencialmente» salió ileso. El desfile de personajes pertenecientes a grupos sociales heterogéneos muestra el obligado servilismo que rodea totalmente al Presidente —enfaticando el aplauso cómplice de las élites— y el grado de divinización al que el mandatario es elevado por el pueblo. La descripción de señoras que «sentían el divino poder del Dios Amado», diplomáticos que «se daban grandes tonos consintiéndose en Versalles, en la Corte del Rey Sol», periodistas que «se relamían en presencia del redivivo Pericles», artistas que «se creían en Atenas» y banqueros judíos que «se la daban en Cartago» (114-115), se ve intercalada por la repetición emblemática —hasta cinco veces— de un fragmento del «Trisagio»: «¡Señor, Señor, llenos están los cielos y la tierra de vuestra gloria!». De esta manera, el discurso del texto presenta irónicamente entrecruzados dos niveles en que la figura del dictador se ve mistificada: el discurso del poder gubernamental que asimila la cultura europea neoclásica como símbolos legitimadores de orden, progreso y modernización y, por otra parte, la glorificación del dictador por medio de la repetición incesante de un discurso católico que lo define como providencial benefactor de la patria, auténtico profeta beatífico que llega a ser comparado por Cara de Ángel con Jesucristo («como Jesús, hijo del pueblo...», le insinúa el favorito [116]). Estos dos discursos, de claro tono panegírico, consolidan el poder estatal a la vez que ocultan la cultura indígena autóctona, soterrada en las ceremonias oficiales bajo símbolos e iconos que pretenden representar el sueño civilizador europeo frente a la barbarie americana. Al compararlos con la ya comentada

visión de Cara de Ángel en el capítulo XXXVII (con la transformación del dictador en el dios Tohil), la epifanía de la esencia mítica del Presidente que supone esta alucinación asume un mayor grado de veracidad al enfrentarse a la falsedad que transmite la fingida exaltación de las élites sociales y los discursos panegíricos del pueblo que se describen en la novela. La imagen benéfica que los ciudadanos atribuyen al dictador se convierte en una parodia tanto del sustrato ideológico de los gobiernos dictatoriales de corte liberal como, más específicamente, de las célebres Fiestas de Minerva promovidas por Estrada Cabrera durante su mandato¹⁷⁸. En este contexto el dictador aparece frente a su pueblo, pero incluso exponiéndose físicamente nunca se muestra cercano, al contrario, es inalcanzable para el vulgo, únicamente permanece próximo a sus «íntimos», agentes sociales afines al régimen: «El Presidente se dejaba ver, agradecido con el pueblo que así correspondía a sus desvelos, aislado de todos, muy lejos, en el grupo de sus íntimos» (114). Y en un determinado momento, justo antes de dirigirse a sus súbditos desde el balcón, la palabra «pueblo» lo desestabiliza:

— ¿...el pueblo?

El amo puso en estas dos palabras un bacilo de interrogación. El silencio reinaba en torno suyo. Bajo el peso de una gran tristeza que pronto debeló con rabia para que no le llegara a los ojos, se levantó del asiento y fue al balcón (115).

La emoción que embarga al dictador debe ser ocultada lo antes posible, pues nadie debe percibir un signo de humanidad. Encontramos la explicación a esta sorprendente alteración de su ánimo una líneas más adelante: «El amo tragó saliva amarga evocando tal vez sus años de estudiante, al lado de su madre sin recursos, en una ciudad empedrada de malas voluntades» (116). Anticipándose a las revelaciones sobre la infancia del capítulo XXXII, Asturias nos muestra al dictador-hombre directamente reflejado frente al dictador-mito, y en esta ocasión el lector se da cuenta de que el primero es más auténtico que el segundo. Como Santos Banderas, al que podemos ver fascinado en la observación del espacio sideral, el Señor Presidente también nos deja entrever la parte de él mismo que no puede mostrar al pueblo. De esta forma, la carencia de una dialéctica entre «lo propio y lo ajeno» que Díaz Migoyo señala al analizar la construcción del dictador, se ve refutada en estos dos ejemplos. Ciertamente este hombre patético que es el dictador hispanoamericano, el que es

¹⁷⁸ Para un análisis del contenido paródico de este capítulo véase el estudio de William Clady «Las máscaras de la impostura: el retrato paródico de las Fiestas de Minerva en *El Señor Presidente*» (2000).

insignificante y ruin, el de carne y hueso, no es el personaje clave para Asturias, el verdaderamente importante es el que está presente en toda la narración, el ser mitológico que ejerce su fascinación sobre un pueblo apegado a creencias ancestrales, el que causa el temor constante, el dueño de la vida y de la muerte. Sin embargo, la imagen de un hombre con debilidades, capaz de emocionarse y sufrir, un ser humano con memoria, abre una nueva vía de interpretación para el lector: la conciencia dentro del propio texto del carácter ficcional de la imagen mitológica proyectada sobre el individuo histórico.

En relación con este asunto, Ross Chambers, en su artículo «Las voces en la sombra: escribir al dictado(r)» (2000: 716-733), interpreta al dictador de la novela como el centro vacío y oscuro de un sistema, descifrable únicamente a través de «los signos de su presencia», es decir, signos visibles como los agentes de la violencia (los guardias, el Auditor de Guerra, la red de espías...) o los signos no visibles concentrados en «la discursividad mediada del rumor y del chisme, sujeta ahora a un máximo de incerteza» (720-721). El dictador, en opinión de Chambers, es el instrumento clave por el cual el sistema autoritario de desinformación consigue anular cualquier discurso de oposición, al sumir a los ciudadanos en un mundo fundado sobre la impotencia discursiva y la inseguridad epistemológica. El crítico equipara al Presidente con una caja negra, «comparable al cuerpo del fonógrafo por cuya bocina fluye la información», de tal manera que «el Presidente sirve al sistema de información, como su componente clave, más de lo que el sistema le sirve a él» (719). El dictador y el sistema que lo mantiene en el poder se asimilan y retroalimentan porque dependen mutuamente para permanecer y perpetuarse. El Señor Presidente es, por tanto, un vacío necesario para el sistema dictatorial pero como individuo, como ser humano histórico, es prescindible y sustituible: «El Presidente no es Dios –afirma Chambers– sino un hombre que juega a ser Dios». Un ser de carne y hueso que interpreta el papel de divinidad, constantemente encadenado a la propia maquinaria que administra, ocupando un vacío que hace las veces de caja de resonancia del discurso del poder.

En la novela el mito envuelve al dictador-individuo, ocultando los vestigios de su humanidad, de su esencia histórica. No obstante, el texto deja entrever al personaje de forma sucinta, como pequeños fogonazos que nos permiten descubrir al ser humano que da corporalidad al mito. Detrás de Tohil, de Satán dominando su territorio infernal, existe un ser patético y esperpéntico que poco tiene que ver con una divinidad, un simple actor en el teatro de la dictadura, cuyo indeterminado rostro debe ser

configurado por el lector. Augusto Monterroso (1993) se cuestionaba: «¿quién no ha advertido que el señor Presidente, ya se trate de Estrada Cabrera, de Ubico o de Castillo Armas, es apenas un ser que huye de su propio miedo erigiendo el miedo? (77), y más adelante enfatiza esta idea con otra pregunta: «¿No es claro que en *El Señor Presidente* el personaje más desolado es el señor Presidente?» (78). A nuestro modo de ver, en la novela de Asturias, la imagen difuminada de este personaje patético que es el dictador-individuo funciona como figura central de un rito que actualiza el mito¹⁷⁹, restaurado en el presente histórico en el momento en que se da el acto de la lectura. Es en el momento de recepción del texto cuando el lector, al verse obligado a concretizar la indeterminación que cubre los rasgos históricos del tirano, llena el vacío en el que está instalado el dictador individual. En este proceso la dialéctica entre lo concreto y lo general, historia y mito, individuo y colectividad, se pone en funcionamiento.

Referencialmente, no hay duda de que Estrada Cabrera es el dictador histórico en el que se inspiran un gran número de elementos que caracterizan al tirano descrito en la novela¹⁸⁰, de tal manera que no podemos pensar en una voluntad de ocultación del referente histórico, al contrario, el lector que conozca mínimamente la biografía del dictador guatemalteco reconocerá sin vacilar en el Señor Presidente la imagen ficcionalizada de Estrada Cabrera. No obstante, la relación con este modelo, siendo estrecha, está superada por la marcada voluntad de llevar a cabo una transfiguración abstractiva que, en pos de una mayor amplitud referencial, rebase el referente histórico sin anularlo completamente. De esta manera, el mito envuelve ese modelo exterior igual

¹⁷⁹ Como comenta Eduardo Becerra, «Asturias pretende hacer del novelista un hechicero y de la novela un escenario capaz de representar un ceremonial mágico mediante el cual la palabra ponga al mundo en funcionamiento» (1995: 360). Ese ceremonial es precisamente el rito al que nos referimos, la novela como actualización histórica del mundo mítico, ritual sagrado en el que el autor hace las veces de sacerdote.

¹⁸⁰ Las anécdotas que Asturias tomó del dictador Estrada Cabrera pueden identificarse con facilidad al confrontar la novela con la documentada biografía del tirano titulada *¡Ecce Pericles!*, escrita por Rafael Arévalo Martínez y publicada en 1945, un año antes de la primera edición de *El Señor Presidente*. Ricardo Navas Ruiz, en su prefacio a la primera edición crítica de 1978, hace un repaso de las principales relaciones que pueden establecerse entre la vida y actos de Estrada Cabrera y el dictador creado por Asturias (2000: 750-752). Desde la infancia pobre y no exenta de humillaciones hasta los métodos de violencia, asesinato y tortura empleados durante la dictadura estradacabrerista, las coincidencias son evidentes. Este enraizamiento en lo guatemalteco no es exclusivo del tirano, hechos, costumbres, tipos, lugares e incluso la gran mayoría de los personajes que aparecen en la novela han sido identificados como individuos reales de la Guatemala de la época. La carta enviada al autor por Enrique Martínez Sobral en la que reconocía a varios coetáneos guatemaltecos en los seres ficcionales, cuya exactitud Asturias no tuvo reparos en confesar (Asturias, 2000: 808), o el estudio mucho más detallado de Jack Himelblau (2000) han demostrado desde fechas tempranas los fundamentos reales y experienciales en los que se basa la novela. Por supuesto, como afirma Navas Ruiz, este hecho «no es ningún obstáculo para su universalismo» (2000: 753). Al contrario, diríamos nosotros, es este origen el que hace que su universalidad provenga de una conseguida dialéctica entre lo local y lo universal, lo histórico y lo mítico.

que eclipsa al Señor Presidente de carne y hueso en el texto. Como afirma John Kraniauskas, «el texto refiere y no refiere» (2000: 741), y esa (no) iluminación del referente expresa una ambivalencia entre lo literario y lo político. La falta de determinación está relacionada con la inmersión narrativa en los aspectos más profundos del dictador histórico, aquellos que lo relacionan con el arquetipo más que con la figura concreta de Estrada Cabrera, revelando así la sustancia mítica del dictador, a la vez que exige en la lectura una concretización histórica (única o múltiple) que complete la naturaleza de una identidad enigmática, erguida en actitud interrogante ante el lector.

Podemos afirmar, por tanto, que el dictador creado por el autor guatemalteco posee una doble faz inseparable: la mítica atemporal y la histórica temporal. La primera es la imagen colectiva que articula la realidad autónoma y totalizadora de la novela, el campo de referencia interno de la ficción; la segunda es la necesaria actualización temporal de la primera, indeterminada y reemplazable pero necesaria para que el mito continúe vivo. Es, en definitiva, Estrada Cabrera pero también los Jorge Ubico, Maximiliano Hernández, Porfirio Díaz y Juan Vicente Gómez, o cualquiera de los tiranos del pasado y presente latinoamericano, representantes del campo de referencia externo al que el texto remite de manera ambigua. Para que estas dos partes, atemporal y temporal, se integren dando una imagen cabal del personaje, basta que el lector finalice, desde su perspectiva histórica individual, la imagen incompleta —e indeterminada— que la novela le ofrece, posibilitando así el ritual que actualiza el mito y lo dota de sentido histórico.

En este reconocimiento del dictador como enigma y espejo que refleja la imagen de una sociedad es cuando el campo de referencia interno crea nexos de unión con el campo de referencia externo. Como sucedía en *Tirano Banderas*, esas vías de comunicación, construidas por el lector, solo pueden darse gracias a un marco de referencia común: el reconocimiento de una visión supranacional de la identidad americana. En el caso de Asturias, la interpretación de lo americano tiene como centro el mestizaje cultural y una reivindicación del componente mágico de América. Esta perspectiva sobre la identidad del continente da coherencia a las claves constructivas de la novela: el carácter esencialista de la experimentación del lenguaje, la superposición de elementos cristianos y maya-quichés, la base mítica que sustenta el texto, la inclusión de creencias ancestrales en la configuración de la realidad representada... todo tiene su pleno sentido al conectarlo con un pensamiento americanista que busca el

reconocimiento de la cultura ancestral indígena y su integración por caminos estéticos al imaginario cultural del continente.

Los años que Asturias pasó en París fueron fundamentales para consolidar las bases de su pensamiento sobre las esencias de lo americano. Ya hemos comentado al estudiar el contexto histórico-literario de *Tirano Banderas* cómo la publicación de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler fue un acontecimiento que ayudó a la cada vez mayor valorización del mundo americano en base a la reivindicación de un primitivismo visto como alternativa de futuro a una cultura en declive. Es en ese ambiente europeo de los años veinte, propicio para reflexiones que tomasen en cuenta la pervivencia de un pensamiento mítico en el continente, donde Asturias, junto a otros escritores latinoamericanos como Carpentier o Uslar Pietri, desarrollará su concepción mágico-maravillosa de América. El contexto del exilio que lo distanciaba de la realidad americana y las conversaciones con otros latinoamericanos residentes en París –debates en los que surgían los puntos en común entre los diferentes países y la manera de abordar estas esencias desde lo literario– fueron circunstancias idóneas para la consolidación de una visión supranacional que reflejase la peculiar identidad latinoamericana. Aun así, es su país de origen, Guatemala, y los componentes étnico-culturales que lo caracterizan (importante presencia de la cultura indígena, mestizaje, represión del indio, etc.), el punto de partida concreto que lo llevará a lo general, a la concepción americanista plasmada en su novela. Como hemos analizado, esta dialéctica entre lo concreto y lo abstracto se erige como piedra angular de la estructura narrativa de la obra, en un proceso de trascendentalización de lo guatemalteco hacia lo latinoamericano, e incluso lo universal. Esto se consigue gracias a la profundización de las esencias de su propia cultura, hasta llegar a estratos primarios de constitución, sometidos además a una indeterminación referencial y artística que amplía su significación y consigue así reflejar las raíces comunes de todo el continente.

Las coordenadas americanistas que Asturias instaura en su novela parten de dos premisas básicas: en primer lugar, un idealismo ontológico concentrado en una concepción sobrenatural de las esencias de la realidad americana; en segundo lugar, la creencia de que el poeta es un ser capaz de descubrir analogías y correspondencias que se asimilarían a la función mágico-religiosa del sacerdote en las culturas primitivas¹⁸¹.

¹⁸¹ En los años veinte, los influyentes trabajos de Salomon Reinach sobre el arte paleolítico y los símbolos míticos, culturales y religiosos marcaron una nueva visión de la cultura prehistórica en la etnología de

De esta manera, la narración tiene una función equivalente a la de un objeto mágico («El trabajo del novelista. Hacer visible lo invisible con palabras», afirma Asturias), lo que permitiría una perspectiva transhistórica en la que las estructuras primitivas y profundas de la existencia, anteriores al «logos» pero presentes en la actualidad y determinantes en la configuración de la realidad, serían reveladas en la lectura. La puesta en práctica narrativa de estas premisas está indivisiblemente unida a la creación de un nuevo lenguaje en el que sustentar este mundo ficcional. Ese lenguaje, cuyas características principales ya hemos señalado, tiene en la interjección entre surrealismo y formas de expresión asociadas a la cultura maya su punto de arranque esencial¹⁸².

De hecho, esta capacidad de incorporación de las vanguardias europeas para una mejor expresión de lo americano parece romper el enfrentamiento dualista entre realismo americano y esteticismo europeísta que había caracterizado a la literatura del continente hasta las primeras décadas del novecientos. De esta opinión es Fernando Aínsa (1986), que subraya la importancia de este vínculo entre americanismo y vanguardismo para la novelística hispanoamericana posterior:

El aporte de las sucesivas vanguardias consolidó la dirección única de validez simultánea americana y universal hacia la que tendía la narrativa hispanoamericana. Si hasta ese momento el americanismo era una temática y no un estilo, a partir de la incorpora-

las primeras décadas del siglo XX. Su estudio *L'art et la magie* (1903) planteaba hipótesis en torno a las relaciones entre el nacimiento del arte y el contacto del hombre con lo mágico-sagrado, siendo la indefinición entre lo real y lo imaginario la característica primordial de estas manifestaciones artísticas. Conciencia mítica y pensamiento mágico serían por tanto generadores de un acto de objetivación artística que atribuía al arte la función de evocar e invocar fuerzas ocultas. Asturias conoció perfectamente estas hipótesis, muy en boga en la universidad francesa.

¹⁸² Al igual que hicieron Carpentier y Uslar Pietri, Asturias quiso con posterioridad matizar la influencia del surrealismo en su propuesta literaria, tomando así distancia respecto a las premisas del movimiento europeo y aproximándose a explicaciones puramente americanas de sus resortes creativos. Un ejemplo de esta actitud son las siguientes declaraciones del autor guatemalteco: «Creo que el surrealismo que se atribuye a algunas de mis obras tiene menos que ver con las influencias francesas que con el espíritu que anima las obras primitivas maya-quichés. Hay en el *Popol Vuh* y en los *Anales de los Xahil*, por ejemplo, lo que podría llamarse un surrealismo lúcido, vegetal, anterior a lo que es conocido» (cit. pos. Carlos Rincón, 1996: 705). En definitiva, es lo que Carpentier va a denominar «surrealismo americano», enraizado en la realidad cultural viva del continente. Para un estudio más detallado de las relaciones de estos autores con el surrealismo, véase Alicia Llerena, «Surrealismo, Lo real maravilloso y Realismo Mágico. Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias.» (2008). Para un estudio específico de la evolución ideológica de Asturias a la hora de teorizar su quehacer literario véase el estudio de Carlos Rincón «Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del Realismo Mágico en Miguel Ángel Asturias» (1996). En este último artículo se subraya la importancia de las reflexiones en torno a la identidad del continente, desarrolladas en los años de escritura del texto, para la configuración narrativa de la obra del autor guatemalteco: «Los ecos ontologizantes del *realismo mágico*, su tendencia a subentender una doctrina del ser y la naturaleza americana en cuanto a tales y de las determinaciones y conceptos generales que les pertenecían esencialmente, son producto del condicionamiento ideológico que sufrió la reflexión poetológica de Asturias por parte de las discusiones sobre la especificidad latinoamericana que polarizaron el campo cultural entre los años treinta y cincuenta en el subcontinente» (721).

ción de los procedimientos renovadores de la narrativa la visión de lo americano se hizo más compleja. La realidad empezó a verse desde «dentro» y no desde «fuera», el conocimiento de la realidad americana pasó a ser un modo existencial de percepción, más que un procedimiento informativo documental (140).

Para el crítico uruguayo, el americanismo pasa a no ser únicamente un tema sino también un estilo, la crítica y la invención se ajustan para proyectar una visión inédita del hombre y del mundo hispanoamericano. De esta manera, expresionismo, cubismo y, especialmente, surrealismo se unen a la indagación de los mitos ancestrales y telúricos todavía presentes en el imaginario colectivo americano para, a través del poder ritual de la palabra, dar forma a una cosmovisión en la que lo mágico-maravilloso y lo real se funden. Esta visión americanista llega a ser «un modo existencial de percepción» que se hace «desde dentro», desde lo americano (y no europeo). Como tal «modo» de percepción da sentido a la configuración de cada uno de los elementos que constituyen la novela, desde el propio lenguaje hasta el cronotopo, pasando por el carácter mítico del dictador protagonista.

Por otra parte, la lectura de los textos maya-quichés con el prisma del surrealismo como camino de descubrimiento de las especificidades del ser americano presupone una contradicción que tiene su resolución en la plurivalente noción de «mestizaje»¹⁸³. A través de este concepto, la especificidad de la realidad cultural del continente asimila Europa sin depender de ella, América dejaba de ser el sueño utópico del europeo para convertirse en una realidad mágico-maravillosa de carácter mestizo que asumía su historia en el encuentro de su propia identidad. No hay duda de que esta perspectiva americanista tiene un impulso fundamental en la indagación de ámbitos ocultos y subconscientes del ser humano puesta en práctica por el surrealismo, sin embargo, su caldo de cultivo estaba ya en la narrativa realista e indigenista de los años veinte y treinta en la que están representados territorios americanos dominados por fuerzas telúricas y seres humanos en los que predomina el instinto y la relación

¹⁸³ La búsqueda de una independencia cultural de Europa, fundada en claves propias de la configuración de América, se convierte en un resorte fundamental que impulsa el pensamiento hispanoamericano desde la Independencia. La generación de Asturias, Uslar Pietri y Alejo Carpentier creen encontrar en la amalgama de razas y culturas el aspecto determinante de la originalidad del continente. El autor cubano define de la siguiente forma esta particularidad: «Una historia distinta de las demás historias del mundo, historia distinta desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro y del europeo de tez más o menos clara, destinados en adelante a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca...». (1987: 82)

primitiva con un contexto de superstición y leyenda¹⁸⁴. Por otra parte, el concepto de mestizaje supera en su concepción integradora la disyunción excluyente de las propuestas basadas en la latinidad americana (que excluía el legado indígena) y el indigenismo purista (que renegaba de la herencia europea), de tal manera que, como afirma Irlemar Chiampi, «la concepción del mestizaje se caracteriza por la no disyunción de los componentes raciales y culturales que fueron integrando la realidad latinoamericana» (1983: 160).

La novela de Asturias, partiendo de una marcada autonomía como artefacto ficcional (establecida en gran medida por la naturaleza de su lenguaje), consigue representar un mundo cuyas estructuras parten de esa «no disyunción» de elementos: mito e historia, imaginación y realidad, forman parte de un mismo plano, integrados ante el lector con el mismo grado de veracidad novelesca. El mito se hace historia, se encarna en ella, la historia, a su vez, tiene una esencia mítica y atemporal que la explica: lo individual y lo colectivo aparecen regidos por esa interacción, convergiendo literariamente en una zona de respuestas imprecisas y ambiguas¹⁸⁵. Para ello, el autor guatemalteco bucea en las raíces ocultas de la realidad dictatorial, profundizando en las creencias y emociones más profundas de la psique del pueblo oprimido. No obstante, lejos de poseer un carácter ilusorio, esta perspectiva colectiva de la realidad tiene como consecuencia un mundo de violencia y terror totalmente reconocible para el lector: real y fantástico al mismo tiempo. Esta indeterminación entre lo real y lo ilusorio centrada en el lector –en su aceptación y distancia estética, su asombro y crítica– se convierte en eje de la amplitud referencial que la novela atesora.

Como hemos explicado más arriba, es indudable que Guatemala durante el periodo de dictadura de Estrada Cabrera es el referente histórico de la novela, gran parte de los personajes, lugares y situaciones descritos tienen una correspondencia con la

¹⁸⁴ Alejo Carpentier recuerda el hito que supone la publicación casi simultánea de *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara* para recordar que «estas tres novelas son de una importancia capital, pues significan una búsqueda de nuestras esencias profundas, para una suerte de regreso a la condición fetal» (1987: 144).

¹⁸⁵ Donald Shaw expresa la inseguridad de este espacio entre lo colectivo y lo individual que la narrativa de Asturias conquista y que le proporciona su amplia referencialidad, su carácter universal: «Quizá esto explica (el mito), en alguna medida, la universalidad de las grandes obras en la literatura y el arte. Al arrancar de las profundidades de lo humano personal, tocan puntos sensibles de lo humano colectivo, universal y permanente. Los grandes escritores captan las corrientes subconscientes, subterráneas, les dan forma y las transmiten. [...] Así pues, el mito y la literatura pueden coincidir en esa zona, difícil de precisar pero máximamente interesante, en que el hombre entra cuando trata de hallar sentido a las cosas y a la vida, cuando se plantea interrogantes que, por definición, no pueden encontrar una respuesta segura y definitiva» (2008: 76).

realidad del país centroamericano. No obstante, más allá de poder interpretarse como una novela en clave, lo que Miguel Ángel Asturias hace en *El Señor Presidente* es indagar en las esencias de esa realidad, pasar el referente histórico por el filtro de una indeterminación referencial y artística que, desde una concreta perspectiva americanista (mágico-maravillosa y mestiza), da sentido a los fundamentos estructurales y estilísticos de la novela, trasciende cualquier localismo, convirtiéndose en una reflexión sobre la identidad americana y el poder dictatorial en la historia del continente. El lector reconoce en la ficción una realidad histórica y a la vez mítica, desarrollando en el propio acto de lectura una decodificación que lo lleva al reconocimiento de una relación entre estas dos perspectivas de la realidad. Este reconocimiento es fundamental para entender la significación política de *El Señor Presidente* y lo que tiene de interpretación ontológica de América. Es por tanto un proceso que envuelve al referente, la enunciación y la recepción del texto.

Esta misma estructura puede observarse en otros aspectos fundamentales del texto. Uno de los más representativos es el tratamiento que Asturias hace del tiempo, en el que es evidente la equivalencia con la construcción del dictador que hemos analizado en la novela. Por una parte, existen varios datos en la narración que permiten ubicar cronológicamente el tiempo histórico en que transcurren los hechos. Estos datos están expuestos de manera dispersa y esporádica –en forma de pequeños puntos ocultos en el laberinto verbal del texto– que el lector puede unir no sin dificultad. En el capítulo XIV se hace referencia al atentado con bomba que sufrió Estrada Cabrera en 1907; en el periódico que anuncia la boda de Cara de Ángel y Camila se alude a la batalla de Verdún, de 1916 (267); estos, junto a la guerra ruso-japonesa de 1904-1905 que se menciona retrospectivamente (108), son los datos históricos más precisos de la novela, mientras que otros como el terremoto al que se apunta en la novela como premonición de castigo divino (337) (interpretado como referencia al que asoló Guatemala en 1917), y la retirada de apoyo por parte de Estados Unidos al dictador, hecho que se produce históricamente en 1919, son fechas más sugeridas que explicitadas con precisión. Lo cierto es que todas estas referencias son claves que aparecen eventualmente en el texto y que permiten concretar de manera más o menos precisa las coordenadas históricas de la novela: la Guatemala de los años veinte. Por otro lado, siendo esta la década inmediatamente anterior al derrocamiento de Estrada Cabrera –incluyendo la mención de eventos que anticipan su salida del poder en 1920–, el título que acompaña a la tercera parte, «semanas, meses, años...» (con esos puntos suspensivos finales que

subrayan la continuidad interminable de la dictadura), provoca un contraste pronunciado entre la realidad histórica referencial y la ficción atemporal recreada en la narración. De hecho, así como el dictador mítico trasciende al dictador histórico, sin anular completamente los nexos que le unen a la realidad histórica que la inspira, de la misma manera existe en *El Señor Presidente* un tiempo mítico que se superpone, sin destruirlo, al tiempo histórico que sugieren los datos enumerados anteriormente.

Pueden identificarse dos atributos que determinan la temporalidad mítica de la novela: estatismo y circularidad. Esta perspectiva temporal está plenamente conseguida a través de varios procedimientos narrativos. En primer lugar, el devenir temporal de la narración, en íntima relación con la concepción maya del tiempo regresivo y el eterno retorno, comienza por concentrar la acción en pocos días (tres días de abril en la primera parte y cuatro en la segunda, fechas sometidas a la indeterminación temporal al no revelarse el año) para terminar diluyéndose en la referencia a un tiempo eterno (semanas, meses, años...). Unido a esto, la circularidad está presente en su estructura, al finalizar la novela exactamente como comenzó, con el tocar de las campanas en el «Portal del Señor». Nada cambia en *El Señor Presidente*, el mundo ficcional representado parece condenado a permanecer inmutable, inmóvil. El propio devenir de los personajes está supeditado a la transhistoricidad no lineal del texto, destinados a no avanzar y permanecer en una realidad estática y asfixiante de la que no hay escapatoria¹⁸⁶. El lenguaje esencialista de la novela, forma de expresión de una realidad interior más que exterior, unido a las técnicas aprendidas del surrealismo y cubismo¹⁸⁷ y

¹⁸⁶ Selena Millares (2000) ejemplifica este hecho enumerando situaciones en las que «la obsesión por la huida imposible» se hace recurrente: el Pelele, la mujer de Carvajal intentando desesperadamente salvar a su marido, Canales, Cara de Ángel... En definitiva, como concluye la profesora Millares, «el lector se percata poco a poco de que la progresión temporal de la novela es una ilusión. Los personajes y las situaciones vuelven, se aferran al pasado, y la urdimbre de la intriga desvela la no linealidad del tiempo, que se enreda en una madeja inmovilista» (771).

¹⁸⁷ Ya hemos comentado al analizar *Tirano Banderas* cómo la simultaneidad de puntos de vista cubista produce un efecto de estatismo temporal. En un fragmento de la huida del general Canales podemos observar un ejemplo de cómo, incluso en un fragmento con un marcado estilo impresionista, esta percepción fraccionada de la realidad lleva a una variación de imágenes simultáneas que corresponden a un dinamismo sin tiempo, reflejo de la estructura en la que se fundamenta la novela: «Salieron de la cabaña sin apagar el fuego. Camino abierto a machetazos en la selva. Adelante se perdían las huellas de un tigre. Sombra. Luz. Sombra. Luz. Costura de hojas. Atrás vieron arder la cabaña como un meteoro. Mediodía. Nubes inmóviles. Árboles inmóviles. Desesperación. Ceguera blanca. Piedras y más piedras. Insectos. Osamentas limpias, calientes, como ropa interior recién planchada. Fermentos. Revuelo de pájaros aturridos. Agua con sed. Trópico. *Variación sin horas, igual al calor, igual siempre, siempre...*» (223, cursiva nuestra).

a una estructura de yuxtaposición de tiempos¹⁸⁸, refuerzan la expresión de un tiempo inmóvil y recurrente. En este sentido, debe subrayarse que los medios de expresión utilizados constituyen coherentemente un mundo dictatorial que responde a la representación de la realidad interior de una colectividad enajenada, desarraigada del tiempo histórico, sumida en un tiempo onírico con forma de pesadilla de la que no pueden despertar. En su estudio sobre el vitalismo y esencialismo narrativo en la novela, Iber Verdugo (2000) subraya la importancia de esta idea al explicar la importancia de la percepción temporal del pueblo bajo un régimen autoritario:

El tiempo es preocupación permanente en hombres sometidos a la constante contingencia de la inseguridad de vidas entregadas a la voluntad y el capricho ajenos. De vida que ha perdido su ritmo natural. El tiempo es preocupación derivada de la inseguridad vital, de lo que reserva, con dimensión de absurdo, cada momento real. Uno de los matices del tiempo sentido desde esa perspectiva, es el de tiempo detenido, por la imposibilidad o la impotencia de sentir cada uno su propio destino que está irrefragablemente enajenado (833).

En la novela, la realidad psíquica de una dictadura produce un desarraigo temporal basado en la imposibilidad de cambio. Todos aquellos personajes que buscan la transformación de este mundo dominado por el Señor Presidente fracasan, por lo que se suprime la posibilidad de una mudanza que activaría el ritmo de la historia, una salida para el terror paralizador. En consecuencia, permanece triunfante el tiempo mítico de la dictadura, la noche infinita («cuando sean más los muertos que los vivos, la noche será eterna, no tendrá fin, faltará para que vuelva el día el peso de los vivos...» [261]), componiendo la imagen de un infierno o «libro-cárcel», como lo define Gerald Martin¹⁸⁹. Como tímida esperanza, la naturaleza en la que crece el hijo de Camila y Cara de Ángel, espacio donde también había surgido la pasión entre los amantes,

¹⁸⁸ Nelson Osorio (2000) estudia la yuxtaposición como un principio preponderante en la composición de la novela. Al analizar la organización temporal de la primera parte concluye que en los once capítulos que la componen existen apenas seis instancias temporales, de las cuales cinco transcurren en una temporalidad paralela. Únicamente los capítulos I y VI no tienen una duplicación o triplicación del espacio y del lapso temporal en que acontece la acción (913-915). Esta simultaneidad de tiempos en la estructura novelesca de la obra tiene un paralelismo con la estructura de *Tirano Banderas* (estudiada con detenimiento en el presente trabajo), con efectos similares de simultaneidad y abolición del tiempo cronológico a los presentes en la novela de Valle-Inclán.

¹⁸⁹ Martín (2000) señala la paradoja constante que envuelve a una narración en la que «pasan muchas cosas y no pasa nada», que siendo una «novela cinematográfica» es, sobre todo, novela de espacio atemporal: «espacio que se niega a temporalizarse, libro-cárcel cuyo dinamismo proviene precisamente de la ausencia de una explicación ulterior para resolver los problemas que tan claramente quedan planteados en ella» (976). De opinión similar es Giuseppe Bellini (2003), para el que «Los grandes protagonistas de *El Señor Presidente* son la cárcel y el tiempo. La condición humana se determina en un régimen de opresión que no prevé fin» (44).

aparece en la novela como el único lugar en el que el tiempo vuelve a su estado original, una atmósfera vital en donde la vida se renueva en ciclos y la muerte tiene un sentido más allá de la oscuridad creada por la dictadura, fuera de la asfixiante cárcel textual de la novela.

Por lo tanto, así como el dictador, el tiempo en *El Señor Presidente* tiene una paradójica doble naturaleza, es al mismo tiempo histórico y mítico, cronológico y atemporal. El primero aparece de forma oculta pero perfectamente reconocible en el texto y revela el referente específico en el que se inspira el autor; el segundo es el tiempo que acompaña a la imagen colectiva del tirano que prevalece en la novela, arquetípica, surgida de una memoria colectiva mitificadora. Esta imagen del dictador como mito es apoyada y fomentada por el sistema dictatorial que aprovecha así el imaginario mítico de las culturas latinoamericanas para fortalecer su control sobre estas sociedades y promover una visión de predestinación sagrada sobre la figura del tirano. De esta manera, el orden dictatorial impuesto por una determinada ideología deja de ser histórico y mutable para convertirse en eterno e invariable. El mito se convierte en una verdadera cosmovisión oficial¹⁹⁰.

Mircea Eliade, en el primer capítulo de su célebre obra *El mito del eterno retorno* (2001), explica cómo en las sociedades primitivas cualquier producto o hecho realizado por el hombre debe participar de una realidad trascendente para adquirir una identidad auténtica, «el gesto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial» (17-18), afirma el intelectual rumano. Partiendo de esta premisa la tendencia de los hombres de las sociedades primitivas era, pues, la de hacerse arquetípicos y paradigmáticos, proceso que conlleva, en opinión de Eliade, la abolición del tiempo. De esta manera, todo rito repite el mito inicial revelado por un dios *ab origine* y coincide con él, es decir, todos los actos que repiten los arquetipos ancestrales se cumplen en el mismo instante mítico del Comienzo, de tal manera que, por la paradoja del rito, «el tiempo profano y la duración quedan suspendidos» (50). Por lo tanto, actos y objetos adquieren realidad en la historia únicamente por la repetición de

¹⁹⁰ Teresita Rodríguez (1989) comparte esta opinión acerca de la función del mito en la novela, perspectiva que explica de la siguiente manera: «*El Señor Presidente* se origina cuando el pensamiento y la imaginación se emplean sin sentido crítico o cuando son usados deliberadamente para promover una ilusión social que falsifica o sustituye la realidad en interés de una clase. Esos mitos, cualquiera que sea su naturaleza, se emplean para promover la fe y solidaridad en el orden establecido y se convierten entonces en la guía de la política nacional y en la interpretación de la vida, total o parcialmente disociados de la realidad» (43).

los gestos paradigmáticos, pero esa realidad es, en verdad, ahistórica. Por otra parte, para Eliade esa ahistoricidad es un rasgo propio de la memoria popular, incapaz de retener acontecimientos e individualidades históricas al menos que los transforme en arquetipos, es decir, en la medida en que anulen sus particularidades históricas y personales, proyectándolos así sobre una época mítica. La razón de esta incapacidad está en que la memoria colectiva «funciona por medio de estructuras diferentes; categorías en lugar de acontecimientos, arquetipos en vez de personajes históricos» (59)¹⁹¹.

Antihéroe, espejo de una sociedad, el Presidente se hace históricamente real, ontológicamente auténtico, a partir del momento en que deja de ser él mismo y se identifica con un origen sagrado que repite y encarna. Cuando el terror de Estrada Cabrera se funde totalmente con Satán/Tohil, y los sacrificios de la dictadura guatemalteca suceden en el mismo tiempo primordial en que los dioses requerían víctimas humanas, en ese instante lo histórico se vuelve mito y, por esa actualización ritual que consigue la novela a través de la repetición paradigmática del mito, este se vuelve historia. El resultado de esta paradoja es una forma dialéctica de la realidad que lleva al lector a una epifanía, una visión más profunda, capaz de captar las corrientes subterráneas del subconsciente colectivo que conforma el mito, aunando así lo objetivo con lo subjetivo, mostrando una dimensión más honda de la historia: lo permanente en el cambio, lo universal en lo local.

En nuestra opinión, esta aparente paradoja se resuelve si pensamos en la lectura de la novela como la representación de un rito que actualiza históricamente un mito ancestral. En *El Señor Presidente*, el origen histórico de los acontecimientos narrados está presente en forma de claves que mantienen los vínculos del texto con un referente externo que, a su vez, es transcendido en la novela por el imaginario de una colectividad que lo asimila y da sentido como arquetipo transhistórico y universal. Esta dialéctica entre los dos tipos de tiempo, el profano y el sagrado, se pone en funcionamiento en el acto de la lectura, recepción en la que la concepción americanista de una identidad que rompe los límites entre la realidad y lo mágico-maravilloso, provoca la natural integración de las dos dimensiones temporales bajo una perspectiva de la realidad que

¹⁹¹ No es difícil identificar en la novela de Asturias esta anulación de particularidades propia de la memoria colectiva. Como ya apuntó Navas Ruiz (1962), el General Ayudante, el Comisario de Guerra, el auditor, los verdugos, son agentes del aparato dictatorial que no tienen nombre propio ni, por tanto, individualidad, son cargos inmovilizados que pueden ser potencialmente repetidos y que carecen de variación histórica, de temporalidad.

no anula ninguna de ellas. Asturias hace referencia a este puente entre el tiempo histórico y mítico, atribuyendo a sus estudios de las religiones precolombinas el aprendizaje de esa capacidad para manejar ambas realidades: «el indio es realista en el detalle –afirma el autor guatemalteco– pero ese realismo le sumerge luego en una especie de sueño-imaginación que le da la posibilidad de los dos tiempos: el histórico y el mitológico» (2000: 474). La estructura mítica del texto se proyecta sobre la figura de un dictador que trasciende su esencia histórica y temporal, revelando una dimensión atemporal que codifica y resignifica la experiencia histórica que el propio tirano encarna. El Presidente es, desde esta perspectiva, un arquetipo que responde a un eje paradigmático de naturaleza mítica, común a los dictadores americanos (e incluso universales), pero también es el producto de una determinada situación social, política y económica latinoamericana.

La toma de conciencia del lector sobre la doble naturaleza del dictador lo lleva a una visión de la realidad más profunda, en la que lo subjetivo y lo objetivo dialogan mostrando una cabal representación de la sociedad en la cual la figura dictatorial surge, pervive y, en cierta medida, se refleja. Apoyando el surgimiento de esta toma de conciencia, la distancia estética que la forma esperpéntica y el lenguaje marcadamente autorreferencial del texto provocan, permite al lector entender los mecanismos históricos que causan la continuidad del régimen autoritario, los resortes inconscientes que sustentan esos mecanismos, la importancia que tiene para el sistema autoritario el mantenimiento de determinadas estructuras míticas en el imaginario social y, finalmente, la complicidad con la dictadura de una parte de la sociedad –ya sea por conveniencia o por miedo– para la que la solidaridad y el compromiso moral están completamente destruidos por la acción represiva –y destructora de lazos humanos– de la dictadura. En la lectura, la comprensión de la complejidad de esta realidad, con las paradojas y contradicciones que la determinan, deviene desmitificación de la figura del déspota, desciframiento de las claves históricas que mueven los engranajes del poder. Una denuncia política que conlleva también un compromiso moral que el lector se ve impelido a asumir, precisamente desde el distanciamiento que proporciona la autonomía artística de la novela¹⁹², permitiendo además una libertad de juicio crítico alejada del proselitismo ideológico atribuido a la narrativa política anterior¹⁹³.

¹⁹² Como hemos podido comprobar en nuestro análisis, la concepción de la novela como hazaña verbal y la actitud de rechazo a la novela realista precedente son dos aspectos constitutivos del compromiso

En definitiva, tanto Valle-Inclán como Asturias consiguen crear en sus respectivas novelas y por caminos paralelos –aunque no idénticos– mundos autónomos y compactos, fundados sobre un lenguaje y un estilo propios marcadamente autorreferenciales. Esta autorreferencialidad les proporciona el eje sobre el que edificar realidades ficcionales totalizadoras que, situando como centro semántico y formal de esta estructura novelesca la figura del dictador y la sociedad que domina, trascienden la realidad histórica de la cual surgen y se nutren. De esta manera, partiendo de una estructura formal en la que el tirano entra en una dialéctica especular con el pueblo oprimido (transformándose así en un enigmático símbolo de ambigua significación histórica), las dos obras se refieren potencialmente (concretizado a partir del acto de lectura) a un amplio campo común de referencia espacial y temporal identificado con la historia latinoamericana. De esta historia y la identidad cultural relacionada con ella, los autores ofrecen una interpretación supranacional implícita en el texto, ante la cual el lector, llevado por el proceso de indeterminación artística y referencial a que es sometido el texto y el referente extratextual respectivamente, se ve impelido a posicionarse, comprometerse e interpretar. No es de extrañar que, junto a otros factores en los que profundizaremos en el próximo capítulo, el equilibrio entre autonomía artística de la novela, el compromiso político con la realidad y la capacidad de indagación en la identidad del continente que este modelo novelístico proponía fuera especialmente atractivo para autores posteriores que lo reelaboraron con mayor o menor fidelidad. Las dos obras encabezaron pues una serie en la que un grupo variado de novelas se incluirán con propuestas heterogéneas y dinámicas respecto a los modelos: poniendo y quitando, invirtiendo o transgrediendo, repitiendo o alterando, pero siempre partiendo de una poética formulada en sus rasgos esenciales por *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*.

histórico y moral que la novela transmite. Es más, como afirmaba con rotundidad Ángel Rama en 1976, «se nos presentan hoy como las únicas soluciones viables para que, a esa altura de la conciencia histórica del escritor latinoamericano, fuera posible rodear la mítica figura del dictador» (1982a: 400).

¹⁹³ Gerald Martin define la novela como «una máquina significativa que al ponerse en marcha va convirtiendo la razón analítica en razón dialéctica, para provocar otra transformación, la toma de conciencia que convierte la conformidad en compromiso» (2000a: 977).

Tercera parte:

**CONSOLIDACIÓN, EVOLUCIÓN Y AGOTAMIENTO
DEL SUBGÉNERO**

Capítulo 7

POÉTICA DEL SUBGÉNERO: CONSOLIDACIÓN Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA.

En el presente capítulo vamos a sintetizar los elementos semánticos y formales que conforman la poética fundamental del subgénero. Estos componentes necesarios, decisivos para la definición y el reconocimiento específico de lo que denominamos novela del dictador, han sido inferidos de nuestro estudio de la etapa fundacional y, a nuestro entender, van a constituir el modelo estable (y flexible) sobre el que se producirá la dinámica de transformaciones y reactualizaciones constantes del subgénero hasta los años ochenta. No obstante, esta sistematización de los resultados alcanzados en los análisis precedentes no va a ser el objetivo central de las próximas páginas; consideramos de mayor interés para los propósitos de nuestro estudio concentrarnos en profundizar y entender cuáles son los vectores globales que favorecieron la continuidad de este modelo genérico, es decir, aquellos factores intra y extraliterarios que hicieron que la poética que vamos a describir fuese considerada por autores posteriores un cauce adecuado para articular sus propias necesidades expresivas, consolidando esta matriz novelesca dentro del campo literario hispanoamericano. Entre las varias obras a las que haremos referencia vamos a enfocar nuestra atención en aspectos específicos de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, *El otoño del patriarca* y *El recurso del método* por considerarlas calas significativas de diferentes tendencias dentro de la red de textos que modelan el subgénero en los años cincuenta, sesenta y setenta. Asimismo, también nos detendremos en el análisis de *El gran solitario de palacio* (1971), de René Avilés Fabila, y *General a caballo* (1980), de Lisandro Otero, novelas que, con un marcado carácter paródico, evidencian una conciencia de género en la que están incluidos los rasgos esenciales que vamos a describir a continuación, es decir, aquellos mismos componentes que quedaron constituidos en el periodo fundacional del subgénero.

En primer lugar, vamos a realizar una enumeración esquemática de los rasgos recurrentes que, como hemos podido comprobar en la segunda parte de nuestro estudio, surgen del desarrollo dinámico de una determinada línea de creación dentro de la narrativa hispanoamericana dedicada a la temática de la dictadura. El proceso que hemos intentado describir con detalle tiene en el triángulo *Facundo/Amalia-Tirano Banderas-*

El Señor Presidente sus ejes básicos en la construcción de una molde genérico esencial, reconocible en textos posteriores. La poética resultante de este proceso, de casi un siglo de duración, es una propuesta narrativa insertada en la tradición literaria del continente como opción constructiva para los novelistas y modelo referencial en la lectura de obras de temática dictatorial. Este reconocimiento en la recepción se produce sobre la base de una serie de fórmulas y referencias ampliamente reconocidas por los lectores, en gran parte gracias al carácter canónico y al prestigio adquirido dentro de las letras hispanoamericanas por las obras que participan en la fundación del subgénero.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que Valle-Inclán y Asturias no pretendieron en ningún momento fundar un nuevo género, ni tampoco los continuadores tuvieron la intención —ni sintieron el compromiso— de respetar las características de este modelo novelesco como si de un conjunto de preceptos estáticos e inviolables se tratase. A grandes rasgos, consideramos que lo que los autores posteriores vieron en este modelo es una propuesta narrativa flexible, que permitía equilibrar compromiso político y una autonomía estética respecto a la realidad referencial a la que se pretendía aludir. Es más, seguramente los escritores percibieron que gracias a esta suerte de plataforma novelesca la crítica al dictador y a la dictadura se hacía más compleja: lo que se perdía en ataque directo a un dictador histórico concreto se ganaba en profundidad analítica del fenómeno político-social y en libertad creativa para la interpretación novelesca de la realidad americana. En consecuencia, los autores aprehendieron esta poética como un molde abierto a la imaginación individual, sin que por ello su responsabilidad ética con la realidad quedase mermada, al contrario: elegir, imitar y transformar este modelo los obligaba a una toma de posición respecto a los contextos dictatoriales, un compromiso más o menos explícito.

Todo ello, insistimos, sin que existiera una auténtica conciencia de género, pero sí la percepción clara de que estaban ante un sistema constituido por ciertos rasgos esenciales interrelacionados orgánicamente, dependientes unos de otros, integrados en un sistema coherente cuya arquitectura sostenía y articulaba la potencial significación del texto. Por tanto, si por una parte el modelo está elaborado conforme a una constelación de rasgos iterables que aceptan múltiples variantes, por otro lado este haz de posibilidades no es ilimitado: la unidad entre las partes que conforman el esqueleto estructural del modelo debe ser respetada (y reconocible) en sus rasgos esenciales para que no se pierda el efecto que lo hace especialmente atractivo para los creadores posteriores. Es aquí, en nuestra opinión, donde encontramos una de las claves de su necesaria estabili-

dad genérica: la aceptación de la poética del subgénero como un conjunto de elementos inseparables, un bloque compacto de potenciales opciones narrativas.

Partiendo de una perspectiva que asume esta interdependencia de las partes constituyentes del modelo, vamos a señalar a continuación los que consideramos componentes necesarios del subgénero, presentes en sus obras fundacionales (*Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*) y asumidas, emuladas y transformadas hasta los primeros años ochenta por otros autores que, de esta forma, consolidan la categoría genérica y el marco esencial que la justifica como herramienta crítica de clasificación textual. Vamos pues a enumerar de forma sintética los cinco rasgos definitorios que, a nuestro entender, conforman la poética de la novela del dictador y singularizan esta narrativa dentro de la amplia tradición temática de la dictadura:

a) El dictador, protagonista o no, está presente en la diégesis del relato, es un personaje relevante en la narración y nuclear en la estructura de la novela. El tirano tiene una identidad eminentemente ficcional y no remite explícitamente a un dictador histórico específico, su representación novelesca está sometida a una indeterminación referencial que lo convierte en un símbolo de significación extensiva a un concepto abstractivo de carácter arquetípico: el dictador hispanoamericano. Los procedimientos para conseguir este efecto pueden resultar de una dinámica constructiva centrípeta (*Tirano Banderas*) y/o centrífuga (*El Señor Presidente*). En el primer caso el personaje ostenta atributos de varios dictadores históricos en un sincretismo evocador del objeto abstractivo; en el segundo, el dictador histórico que sirve de referencia original es despojado de todas los atributos específicos que lo singularizan para despersonalizarlo históricamente, focalizando apenas los rasgos esenciales que lo identifican con la larga genealogía de dictadores del continente.

b) El espacio central de la narración está construido sobre la base del poder dictatorial: es el territorio dominado por el dictador y alcanza los horizontes de su discurso de dominio y terror. El ámbito en el que transcurre la narración puede remitir a un país concreto del continente americano o a una región específica de su geografía, sin embargo, este espacio estará sometido al mismo proceso de indeterminación que caracteriza al tirano, de tal manera que no sea posible reconocer una nación específica pero sí su ubicación en Hispanoamérica, aludiendo

así a un amplio campo de referencia extensivo a la realidad política, social y cultural de todo el continente.

c) El tiempo de la novela forma con el espacio (cronotopo) y el personaje del dictador la columna vertebral del subgénero¹⁹⁴, juntos erigen una estructura narrativa artísticamente coherente y semánticamente estable que sustenta sus rasgos identificadores. El plano temporal comparte con los otros dos elementos el carácter transhistórico de la ficción y la indeterminación referencial, en este caso cronológica. De esta manera, son comunes las rupturas de una periodización histórica específica que extiende así la referencialidad temporal del universo ficcional, o estructuras narrativas que recrean una temporalidad cíclica y un estatismo temporal totalizante de índole mítica, todo ello con el objetivo de abarcar un extenso periodo –si no la totalidad– de la historia del continente.

d) El mundo ficcional creado sobre estos elementos constitutivos (personaje, espacio y tiempo), se concreta formalmente a partir de un lenguaje y una forma narrativa marcadamente autorreferencial que pone la atención del lector sobre la condición de artefacto verbal del texto. Hay un pronunciado alejamiento de la representación mimética de la realidad dictatorial, elaborando formalmente una escritura que busca el extrañamiento del lector y, consecuentemente, un distanciamiento que potencia la reflexión crítica (ironía, sátira, esperpento, etc.). Además, el énfasis en el carácter ficcional del texto potencia su autonomía respecto al referente histórico que lo inspira y convierte el lenguaje en el elemento clave que determina la naturaleza del mundo narrado, favoreciendo la construcción de ficciones totalizadoras y estructuras narrativas mitologizantes.

e) La dialéctica entre el dictador y el pueblo sometido al régimen dictatorial es fundamental dentro del proceso de mitificación y desmitificación al que está

¹⁹⁴ Para Mijaíl Bajtín las coordenadas espaciotemporales asimiladas por la literatura –cronotopo– funcionan como centros organizadores que delimitan temáticamente la obra y sus principales acontecimientos argumentales; en realidad para el teórico ruso cada motivo o elemento importante de la obra artística participa en la constitución de los valores cronotópicos presentes en el texto (1989: 394). Además, la importancia central del cronotopo en la creación novelesca y el carácter típico que poseen muchas de sus variantes lo convierte en un factor fundamental en la creación de géneros y subgéneros novelescos («están en la base de determinadas variantes del subgénero novelesco», afirma Bajtín [1989: 401]), de tal suerte que cada subgénero vendría conformado por un cronotopo.

sujeto el personaje del tirano y la deconstrucción del discurso autoritario que lo mantiene en el poder. En estas novelas, dictador y pueblo se reflejan especularmente en una relación de dependencia que convierte al personaje individual del tirano en un signo enigmático que remite a la colectividad americana, traduciendo el ser histórico y el inconsciente colectivo de la comunidad que lo sufre. Vinculada a esta relación, frecuentemente existe en los textos un choque entre diferentes voces y discursos que revela los mecanismos profundos del discurso autoritario y la esencia del poder dictatorial. Lo mítico atemporal y lo histórico permanecen como la base de esta tensión discursiva que requiere la participación del lector para concretar históricamente la ficción transhistórica recreada en la novela.

Debemos subrayar que la puesta en práctica de esta poética en todos o la mayoría de sus rasgos constitutivos supone, implícitamente, la expresión narrativa de una determinada visión supranacional de la identidad americana por parte del autor, además de un compromiso sociopolítico con la realidad del continente. Por otra parte, son narraciones que empujan al lector a participar activamente en la construcción del significado de la obra, profundizar en la búsqueda de su sentido histórico y crear lazos entre el campo interno de un texto que bucea en las esencias más profundas de una praxis sociopolítica recurrente y el campo externo histórico, desde el cual proyecta su interpretación subjetiva –y memoria colectiva– sobre la dialéctica entre mito e historia.

También es importante resaltar cómo los rasgos propuestos no obedecen a criterios rígidos ni estáticos sino que se caracterizan por una flexibilidad que atiende la multiformidad inherente a novelas escritas durante varias décadas de historia literaria en un extenso territorio de dimensiones continentales; no obstante, consideramos que son lo suficientemente precisos como para delimitar con claridad los perfiles de un subgénero reconocible y lo suficientemente específicos como para validar su utilidad como sistema de clasificación y análisis comprensivo de las obras incluidas.

Pues bien, a nuestro entender, el que podamos extraer de las obras fundacionales aquellos rasgos que constituyen la poética del subgénero –que serán concretados en una serie de textos posteriores que la validan como formulación genérica– obedece a una confluencia de factores coincidentes en un determinado momento histórico: las décadas veinte y treinta del pasado siglo (años que corresponden a la génesis de *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*). En este periodo se constituye el centro de una encrucijada

que canalizó una serie de corrientes novelescas cuyo rastro se puede seguir, como si de una onda expansiva se tratase, en los años cincuenta, sesenta y setenta. Obviamente estos factores son variables y se actualizan en función del surgimiento de nuevos contextos pero, en nuestra opinión, se mantienen los ejes fundamentales que determinaron las características básicas del subgénero que acabamos de señalar, lo que provocó que este modelo novelesco mantuviese su vigencia y actualidad en las siguientes décadas. Desde una perspectiva amplia, consideramos que estos factores –y los contextos que los animan– se pueden concentrar en tres ámbitos de muy distinta naturaleza que engloban aspectos sociopolíticos, culturales y artístico-literarios del continente: i) la persistencia histórica de regímenes dictatoriales y el consecuente compromiso con esa realidad presente en el escritor hispanoamericano; ii) la continua presencia de un cuestionamiento sobre el ser americano y la imagen supranacional de carácter americanista que va aparejada a este pensamiento; iii) la influencia de las vanguardias en las coordenadas estéticas que van a guiar una buena parte de la producción narrativa de los países hispanoamericanos en las décadas sucesivas. Es importante tener en cuenta que ninguno de estos factores explica por sí solo la consolidación del subgénero; como sucedió en la etapa fundacional, solo la combinación de las tres perspectivas puede llevarnos a esclarecer la continuidad de esta poética en la segunda mitad del novecientos.

7.1. La persistente realidad dictatorial y la vigencia de la poética. Del arquetipo mítico a la sátira paródica.

El primer –y más obvio– factor que explica la continuidad en la producción de narrativa de la dictadura durante las décadas que suceden a la publicación de *El Señor Presidente*¹⁹⁵ es la perenne sucesión de regímenes autoritarios en la práctica totalidad de los países latinoamericanos. Si bien es cierto que durante los años cincuenta –sobre todo entre 1955 y 1961– existió una etapa de optimismo provocada por el sucesivo derroca-

¹⁹⁵ Pongamos algunos ejemplos de novelas del dictador en este periodo: *El gran Burundún Burundá ha muerto* (1952), de Jorge Zalamea; *Muertes de perro* (1958), de Francisco Ayala; *La fiesta del rey Acab* (1959), de Enrique Lauforcade; *Maten al león* (1969), de Jorge Ibargüengoitia; *El gran solitario de palacio* (1971), de René Avilés Fabila; *El secuestro del general* (1973), de Demetrio Aguilera Malta, y *General a caballo* (1980), de Lisandro Otero; obras a las que debemos unir las ya referidas *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del Patriarca*. Para una lista más completa de obras de temática dictatorial en este periodo véanse las listas confeccionadas por Julio Calviño Iglesias (1985: 12-22) y Carlos Pacheco (1987: 99-127).

miento de varios dictadores¹⁹⁶, el triunfo de la Revolución cubana (1959) y la firma de la «Carta de la Alianza para el Progreso» (1961), esta etapa de optimismo dio paso a la decepción que supuso observar cómo el poder político no pasaba a manos de gobiernos democráticos o fuerzas populares que afianzasen la propagación de las ideas marxistas a partir del epicentro que significaba el ejemplo cubano; en realidad, lo que sucedió es que la mayoría de los países de la región sucumbieron a regímenes militares que con frecuencia alcanzaron el poder por métodos violentos¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Entre 1955 y 1961 varios dictadores militares fueron despojados del poder por levantamientos populares, militares o por tiranicidio, entre ellos destacan Odría en Perú (1956), Rojas Pinilla en Colombia (1957), Castillo Armas en Guatemala (1957), Pérez Jiménez en Venezuela (1958), Batista en Cuba (1959) y Trujillo en República Dominicana (1961); en 1961 llegó a existir una única dictadura en el Cono Sur, la del general Stroessner en Paraguay. En un artículo de 1960 titulado «Caudillos y Militares en la Evolución Hispanoamericana», Magnus Mörner analizaba la situación política en los años cincuenta y expresaba su sorpresa ante este cambio de rumbo: «En las huellas de la Segunda Guerra Mundial se establecieron en varios países latinoamericanos regímenes civiles y populares de tendencia izquierdista, pero bastante pronto, y por lo menos en parte, a consecuencia de su incapacidad para mantener el orden interior, cayeron víctimas de las intrigas de los líderes militares ambiciosos. Fue por métodos ilegales de diversa naturaleza como Odría conquistó el poder en el Perú, Rojas Pinilla lo hizo en Colombia, Pérez Jiménez en Venezuela, y Batista en Cuba. Protegidos por coyunturas económicas favorables, parecían tan seguros en su posición como ciertos caudillos del tipo tradicional habían sido antaño, pero durante los últimos años se ha efectuado, como se sabe, un cambio muy brusco y completamente inesperado por la mayoría de los observadores políticos, o sea que estos cuatro dictadores, lo mismo que Perón han sido derrocados. Y no solamente esto. El fenómeno más interesante ha sido precisamente que las juntas y los líderes militares que derrocaron a los dictadores en Argentina, en Colombia y en Venezuela, después de algún período de transición dejaron al pueblo elegir libremente el nuevo régimen político del país. De manera semejante, fue una intervención militar lo que en el Brasil garantizó que el presidente Kubitschek pudiera ocupar su puesto. Es natural que no se sepa todavía si la salida de los militares de la escena política será definitiva o de larga duración o si solamente se trata de un periodo transitorio» (1960: 302). Hoy sabemos que el periodo fue breve y transitorio, pero el mismo tono dubitativo del texto ya revela una incertidumbre –sin duda optimista– respecto a la posibilidad de un nuevo orden constitucional sin interferencias militares.

¹⁹⁷ Durante los años sesenta y setenta las intervenciones militares se suceden en el continente dando paso a regímenes autoritarios: Argentina (1962, 1966, 1976), Perú (1962 y 1975), Guatemala, Honduras, República Dominicana y Ecuador (1963), Brasil (1964), Bolivia (1971, 1974), Uruguay y Chile (1973). Mientras que otras naciones como Paraguay, Haití y Nicaragua permanecían bajo dictaduras desde años precedentes. Por otra parte, son varios los ejemplos que reflejan el apogeo de las esperanzas revolucionarias y el posterior derrumbe de este optimismo durante lo que Halperín Donghi llamó, refiriéndose a los años sesenta, «la década de las decisiones» (1998: 518-611); ya sea la serie de movimientos reivindicativos de 1968 que en varios lugares del planeta (Praga, París, México...) plasmaron «la impaciencia ante la sospechosa demora en el desencadenamiento de las transformaciones radicales anunciadas con fe tan firme al comienzo de la década» (Halperín Donghi, 1998: 537) y que, vistas desde el presente, aparecen realmente como el anuncio de una curva descendente en las aspiraciones de cambio; ejemplo paradigmático de este deterioro de las expectativas dentro de América Latina fue la elección de Salvador Allende como presidente chileno en 1970 y el posterior golpe de estado en 1973, auténtica conmoción para las ilusiones de la izquierda latinoamericana; aunque sin duda el mayor catalizador de las ilusiones proyectadas en los años sesenta fue Cuba, centro neurálgico desde el que se articulaba la acción revolucionaria a nivel continental, pero a finales de la década –especialmente a partir de la muerte de Ernesto «Che» Guevara en Bolivia en 1967– el gobierno de la isla fue progresivamente abandonando el marco continental y replegándose hacia el proceso revolucionario nacional. A este hecho se unen las discrepancias entre la intelectualidad europea y latinoamericana sobre el devenir del proceso revolucionario cubano a partir de acontecimientos como el caso Padilla (1971), lo que debilitó la imagen del país que se había erigido en símbolo de resistencia frente al poder imperialista en el continente, auténtico eje sobre el que gravitaban

De este contexto que envuelve los años cincuenta, sesenta y setenta nos interesa destacar el progresivo cambio de modelo autoritario y consecuente transformación de la tipología de dictador que, dejando a un lado las variantes propias de cada caso, estos nuevos regímenes dictatoriales presentan. Nos estamos refiriendo a las dictaduras en las cuales, como una nueva forma de «gorilato», las altas jerarquías de las Fuerzas Armadas asumen el poder político con un modelo en el que el personalismo político es sustituido por la institución militar. Como tal institución, el ejército asume las características propias del dictador personalista: absolutismo y perpetuación en el poder, pero los líderes escogidos se turnan en el gobierno limitando el tiempo de mandato, operando bajo la legitimidad de un marco legal convenientemente adaptado a los fines del régimen. Si por una parte la reivindicación del protagonismo del ejército en la vida política nacional de los países americanos había sido cada vez más preponderante desde finales del siglo XIX, la «intimidad» entre las fuerzas armadas latinoamericanas y Estados Unidos se hizo cada vez más intensa desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, y con una mayor intensidad e influencia a partir del triunfo de Fidel Castro en 1959, lo que provocó un toma de conciencia de sus intereses corporativos (a nivel nacional e internacional) y una alineación de sus fines con los de la potencia hegemónica del norte y los sectores de la sociedad alarmados por las perspectivas abiertas por la Revolución cubana. La doctrina de la «seguridad nacional» y el proyecto de «reconstrucción» de la nación a largo plazo convergen con la militancia protagonista en el conflicto mundial de la Guerra Fría; todo ello bajo la sombra apocalíptica y paranoide del «peligroso» comunismo internacional. El dictador, por tanto, se convierte en una parte más del engranaje en la estructura de estos gobiernos, un profesional elegido para cumplir una función de liderazgo dentro del férreo orden militar. Halperín Donghi explica con precisión esta transformación en la figura del dictador proveniente del cuerpo militar, cada vez menos personalista y más institucional:

En el marco nacional la consolidación de una conciencia corporativa en el cuerpo de oficiales sumaba sus efectos a los de la burocratización de la institución para transformar radicalmente el modo de inserción de las fuerzas armadas en la vida política. Mientras en el pasado estas habían ingresado en ella como séquito y sostén de un dirigente surgido de sus propias filas, que gracias al apoyo complementario de corrientes políticas o fuerzas socioeconómicas reclutadas desde el poder o en el camino hacia él conservaba un notable poder de iniciativa, ahora ese ingreso iba a ser a menudo también él una empresa corporativa, cuyo titular era tan solo un agente escasamente autónomo, y siempre

los cambios culturales e ideológicos de aquellos años y las esperanzas de cambio político de toda una generación.

revocable, de la institución que lo colocaba al frente de ella [...]. Es en efecto la conciencia de la gravedad de la coyuntura la que fortifica la decisión de mantener al titular militar de la gestión política bajo constante vigilancia corporativa (1998: 533).

Este modelo dictatorial se inserta dentro de una serie histórica de dictaduras hispanoamericanas que pueden dividirse en diferentes tipologías determinadas por los contextos históricos en las que nacen y se consolidan. Por su carácter funcional en el ámbito novelístico vamos a tomar prestada la clasificación confeccionada por Mercedes Fernández Durán (2008: 101-108)¹⁹⁸. En esta lista la autora identifica cuatro tipos de gobiernos con rasgos dictatoriales en el acontecer histórico latinoamericano, a los que, a su vez, corresponderían sendas tipologías de líderes autoritarios. Nos vamos a referir a ellos señalando los rasgos esenciales y obviando las numerosas particularidades de cada dictador específico:

i) Patriarcales-carismáticas: divididos en dos subtipos, ambos surgidos paralelamente en el periodo inmediatamente posterior a las guerras de Independencia: el primero corresponde a lo que Fernández Durán llama «figuras carismáticas» (103), líderes pertenecientes a la oligarquía criolla y/o el ejército independentista, que por lo general ignoran la legalidad oficial en pos de un interés idealista y un proyecto de futuro nacional o transnacional basado en su personal visión de la identidad del país: Sucre, Bolívar, San Martín u O'Higgins serían algunas de las figuras más representativas; el segundo subgrupo es el de los caudillos regionales que asumen el control de extensos territorios, figuras carismáticas, frecuentemente latifundistas o provenientes de las clases populares, en ellos «priman sus intereses o ambiciones personales, y no suele existir en ellos otra visión del futuro que la de conservar o agrandar sus territorios» (103), ejemplos representativos de este subtipo, ya tratados en el presente estudio, serían Juan Manuel de Rosas y Facundo Quiroga¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Aunque esta clasificación simplifica en exceso una realidad cuya complejidad histórica desborda cualquier tentativa de catalogación, consideramos que es una herramienta cuya utilidad para tratar la referencialidad en el ámbito literario, sobre todo en el subgénero que nos ocupa, disculpa la imprecisión que inevitablemente acompaña a un catálogo generalizador. Tendremos en cuenta también la división propuesta por Pablo González Casanova (1986: 228-236), similar a la de Fernández Durán en las tipologías descritas pero delimitada en periodos históricos más precisos y homogéneos: 1812-1825; 1826-1850; 1851-1880; 1881-1917; 1918-1934; 1935-1958; 1959-1975.

¹⁹⁹ La identificación de un gobernante a uno de estos dos subgrupos suele variar en función de la perspectiva del historiador y de factores ideológicos que influyen en la valoración del personaje a lo largo de la historia. Es el caso de José Gervasio Artigas en Uruguay (véase el estudio de Abril Trigo, *Caudillo, estado, nación: literatura, historia e ideología en el Uruguay* [1990]) y José Gaspar Rodríguez de Francia en Paraguay, cuya compleja personalidad y la heterogénea variedad de interpretaciones que provoca su papel en la historia paraguaya fue un factor explorado literariamente por Roa Bastos en *Yo el Supremo*

ii) Tiránicas-patrimoniales: ligadas al neocolonialismo imperialista del siglo XIX y presentes hasta los años cincuenta del siglo pasado. Sus dictadores forman parte de la oligarquía nativa o emergen de la jerarquía del ejército. El poder del tirano es absoluto, personalizado y percibido como patrimonio personal, «se caracteriza por la primacía de sus intereses personales sobre los del país, su perpetuación en el poder – muchos de estos dictadores se declaran vitalicios– y, en algunos casos, por la creación de dinastías de poder que perpetúan al dictador más allá de su muerte» (104). El dictador opera en la sombra y utiliza la vigilancia y el terror para asegurar su permanencia en el poder, lo que potencia su asimilación de características míticas en el imaginario colectivo. La ideología política, cuando la hay, queda supeditada a los intereses personales del dictador. Porfirio Díaz, Juan Vicente Gómez, Rafael Leónidas Trujillo o Manuel Estrada Cabrera (cuyas características particulares vimos en este mismo trabajo) son algunos de los muchos dictadores hispanoamericanos que encajarían en esta tipología.

iii) Totalitarias-populistas: basadas en una difusa ideología política sustentada en reivindicaciones sociales y un nacionalismo canalizado por la figura de un líder carismático que absorbe el descontento de sectores de las clases alta y media y el apoyo de la clase trabajadora (rural e industrial). Estas dictaduras instrumentalizan políticamente los medios de comunicación de masas, los organismos e instituciones sociales y una retórica propia de los gobiernos populistas²⁰⁰. Por otra parte, la adhesión a la legalidad constitucional es relativa o superficial y, como comenta González Casanova, en muchas ocasiones «el hombre fuerte nacionalista y populista se ve en la necesidad de limitar sus

(Benedetti hace referencia a la presencia de esta tenue línea que separa los dos subgrupos en el personaje de la novela del autor paraguayo: «El poder, con todas sus tentaciones de arbitrariedad, de injusticia, de crueldad, de corrupción, de omnipotencia, nubla y perturba esa lucidez, desgasta y finalmente deteriora aquella generosa voluntad de servir, convierte al portavoz de su pueblo en la aguardentosa voz de un viejo agonizante y rencoroso. Por eso, las verdades manifiestas dejan paso a los odios, al rencor incubado y crecido, a la egolatría sin freno [1979: 28]). Como comentaremos más detenidamente en el próximo capítulo, la revisión histórica de los «próceres» nacionales será uno de los filones temáticos más aprovechados por la denominada nueva novela histórica hispanoamericana a partir de los años ochenta.

²⁰⁰ Néstor García Canclini (1990) subraya el papel de la creación por parte de los gobiernos populistas – desde Vargas y Perón– de escenificaciones imaginarias que van aparejadas a la revalorización de las clases populares, la defensa de los derechos laborales y la difusión de la cultura y el arte. La apropiación por parte de estos gobiernos de los valores populares del pueblo, asumidos y representados por el Estado o un líder carismático, producen la percepción entre los sectores populares de participación en un sistema que los incluye y reconoce. El autor opina que este hecho se da en gran parte gracias a la búsqueda convergencia entre populismo político e industria cultural, como explica García Canclini: «al tomar en cuenta que en las sociedades modernas el pueblo existe como masa, como público de un sistema de producción simbólica que trascendió su etapa artesanal, los populistas tratan de que el pueblo no quede como destinatario pasivo de las acciones comunicacionales. Su programa cultural –además de proponer las formas premodernas de comunicación y alianza política: relaciones personales, barriales– construye escenarios en los que el pueblo aparece participando, actuando (manifestaciones de protesta, desfiles, ritos multitudinarios) (246-247).

propias concesiones, de reprimir a sus propias bases» en una política de «represión-concesión a las clases medias y los obreros organizados» (1986: 232). Para Fernández Durán estas dictaduras significan una transición entre las dictaduras anteriores y el cuarto tipo, las dictaduras institucionales, «aunque el dictador combina características del patriarca, del caudillo y del tirano, a menudo es considerado como un líder popular –o populista– o un defensor de la patria» (2008: 106); esta última disyuntiva nos parece especialmente interesante: la posición de los ciudadanos respecto a estos líderes es marcadamente heterogénea y contradictoria, su vinculación al concepto abstractivo «dictador» no goza de un consenso general. Entre los dictadores populistas los ejemplos más representativos son Juan Domingo Perón y Getúlio Vargas.

iv) Institucionales: corresponderían al modelo al que nos hemos referido anteriormente, muy frecuente a partir de los años cincuenta, en el que el poder está en manos de un partido político (por ejemplo, el PRI mexicano) o de una institución (generalmente el ejército). Estos regímenes dictatoriales tienen su forma más radicalizada en lo que Alain Rouquié ha denominado «cataclismo autoritario» o «militarismo catastrófico», cuyos exponentes máximos están en los regímenes establecidos en Argentina, Uruguay y Chile durante los años setenta (1990: 194). En ellos la restricción de las libertades se une a una práctica desmesurada de represión, asesinato, tortura y censura contra cualquier atisbo de oposición o crítica contra el orden establecido, unificando de esta forma la guerra convencional y la política convencional con el apoyo económico, material y logístico de Washington²⁰¹. Este modelo se presenta como una variante –a su

²⁰¹ Pablo González Casanova (1986) enfatiza la subordinación de estos dictadores a los intereses norteamericanos y su funcionalidad como agentes protectores del imperialismo y los intereses del capitalismo: «Es el dictador profesional del imperialismo, al que el departamento de Estado, el Pentágono, la Embajada, la CIA, de acuerdo con gerentes y líderes del gran capital, le asignan tareas contrarrevolucionarias de tiempos de crisis. Para sus actos, cuenta con todo tipo de «medidas de excepción», de armas y tropas antiguerrillas, de servicios de inteligencia y provocación, de servicios de torturas, exterminio y corrupción, así como con grupos militares, paramilitares y organizaciones terroristas, a más de asociaciones patronales, gremios profesionales y de «concesionarios», o mafias organizadas de lumpen. Dispone también de una filosofía codificada de la «seguridad nacional» que combina el cinismo criollo y su lógica criminal con los del anglosajón, jingoísta, racista y pragmático. La corrupción, el exterminio y otras armas de gobierno, son declaradas legítimas por haberse roto "la sociedad civil" del imperialismo» (233). Aunque la injerencia extranjera en las políticas nacionales de los países latinoamericanos es una constante histórica prácticamente desde el momento en que Colón llegó a tierras americanas –pensemos en la doble visión de las carabelas y la llegada de los marines en *El otoño del patriarca*–, lo cierto es que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos será reconocida como lo que ya era desde tiempo atrás: la indiscutible fuerza hegemónica de la región. En los años de la posguerra el gobierno norteamericano intensificó los medios diplomáticos, financieros y militares para coordinar y controlar en gran medida los ejércitos de la región. En este contexto la Revolución cubana va a ser un punto de inflexión para que Washington implementase marcos de actuación que tenían como objetivo la posibilidad de confrontar un enemigo interno y que, por tanto, supone la adopción de estrategias contrarrevolucionarias y doctrinas

vez diversificada dependiendo de los contextos concretos en que se desarrolla— dentro del reiterado fenómeno del militarismo institucionalizado que determina la política del continente durante buena parte del siglo XX; «la militarización de la política es el corolario de la politización de los militares, convertidos en socios obligados en la vida pública», afirma Rouquié (1990: 195), y sin duda esta estrecha interrelación entre fuerzas armadas y vida política (en la que el liderazgo personalista deja paso a un control institucional y una identidad corporativa que engendra múltiples dictadores de forma cíclica y reiterativa²⁰²) es uno de los factores más relevantes en la caracterización de las dictaduras que atraviesan el contexto político-social en el que escriben los narradores de los años sesenta y setenta.

Pues bien, si nos concentramos en el ámbito literario podemos percibir con claridad que la novela del dictador tiene como modelos referenciales las tipologías correspondientes al segundo subtipo de dictaduras patriarcales-carismáticas, es decir, las dominadas por los caudillos decimonónicos, y muy especialmente las tiránicas-patrimoniales. En lo que se refiere a las obras estudiadas en la segunda parte de nuestro estudio, el motivo más evidente para esta elección es la contemporaneidad, su presencia en el universo experiencial del autor o, en todo caso, la proximidad histórica de estos contextos a los que se aludía de forma más o menos directa. Pero, ¿y los narradores posteriores a los años cincuenta?, ¿por qué optaron por no tomar como referencia las tipologías totalitaria-populistas e institucional y prefirieron los mismos modelos que nutrieron los textos de Sarmiento, Mármol, Arévalo Martínez, Valle-Inclán o Asturias?

basadas en la seguridad con consecuencias políticas importantes para los gobiernos hispanoamericanos. En consecuencia, el tema del imperialismo reaparece en el debate político en los años cincuenta y sesenta con un vigor renovado, ubicándose en el centro de cualquier reflexión sobre el futuro del continente. Obviamente, la narrativa de la dictadura comparte esta tendencia cada vez más acentuada a medida que se aproximaba la década de los setenta, años en el que el *ethos* político va a determinar decisivamente el discurso literario. La novela del dictador también se verá afectada por estas ideas pero no como un cambio en su marco esencial ya que tanto *Tirano Banderas* como *El Señor Presidente* exponen la influencia de los gobiernos y multinacionales extranjeras —junto a los sectores sociales alineados con ellas— en la toma de decisiones del dictador y en su propia permanencia en el poder. Para consultar las referencias al intervencionismo yanqui en varias novelas del subgénero remitimos al análisis de Juan Antonio Ramos (1983: 106-119), en estas páginas el crítico señala una intensificación perceptible de este elemento en las novelas posteriores a *El Señor Presidente*: «si en el primer ciclo de las novelas de la dictadura, se prelude la penetración y el predominio de los Estados Unidos en América Latina, en el ciclo actual se exploya profusamente la hegemonía gringa en toda su vastedad y holgura» (116).

²⁰² Por supuesto existen numerosas excepciones en esta época: el largo gobierno del paraguay Alfredo Stroessner (1954-1989) o la dictadura dinástica de los Somoza (1936-1979) en Nicaragua, son ejemplos de dictaduras que mantienen las características de personalismo, permanencia indefinida del dictador en el gobierno y asimilación de todo el poder en un único individuo. Caso aparte es el régimen chileno del general Augusto Pinochet en el que la dictadura institucionalizada se combina con la permanencia en el poder de un solo individuo y un acentuado personalismo de carácter funcional que refuerza las bases ideológicas del régimen: ley de mercado, doctrina militar y tradicionalismo religioso.

A este respecto es inevitable recordar el proyecto de libro colectivo que en 1967 Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes propusieron a otros escritores hispanoamericanos. Se trataba de un conjunto de relatos cuyos protagonistas serían dictadores del continente, el volumen iba a llamarse –irónicamente– «Los padres de la patria», pero nunca llegó a realizarse. En este hecho se ha querido ver la motivación inmediata que provocó la creación de las novelas publicadas entre los años 1974 y 1975; no estamos de acuerdo con esta interpretación, consideramos que es una anécdota interesante al ser valorada en su justa medida: como muestra sintomática y significativa del clima de interés por las figuras dictadores del pasado que existía entre los narradores de la época. Recordemos cómo Carlos Fuentes relata el origen del proyecto en un artículo periodístico publicado en 2011:

En el otoño de 1967, coincidí en Londres con Mario Vargas Llosa. Ambos habíamos leído, recientemente, y con admiración, la colección de retratos de la guerra de secesión norteamericana, *Patriotic Gore*, por Edmund Wilson. Sentados en un pub de Hampstead, se nos ocurrió que no estaría mal un libro comparable sobre la América Latina: una galería imaginaria de retratos. En ese instante, varios espectros entraron al pub londinense reclamando el derecho a encarnar. Eran los dictadores latinoamericanos. Vargas Llosa y yo invitamos a una docena de autores latinoamericanos. Cada uno debería escribir una novela breve –no más de cincuenta páginas por dictador– sobre su tirano nacional favorito. El volumen colectivo habría de llamarse «Los padres de las patrias». Nuestro editor francés, Claude Gallimard, se convirtió en el padrino del proyecto. Por desgracia, a la postre resultó imposible coordinar los múltiples tiempos y las variadas voluntades de los escritores que, si mi memoria es tan buena como la de El Supremo de Augusto Roa Bastos, incluían, además de Vargas Llosa y yo mismo, al propio Roa, el argentino Julio Cortázar, el venezolano Miguel Otero Silva, el colombiano Gabriel García Márquez, el cubano Alejo Carpentier, el dominicano Juan Bosch, a los chilenos José Donoso y Jorge Edwards (*Diario de Colima*, 17 de enero de 2011: A6).

Por las declaraciones de Fuentes y Augusto Monterroso (1993: 54) sabemos que el novelista mexicano hubiera escrito sobre Antonio López de Santa Anna, Carpentier sobre Gerardo Machado, Miguel Otero Silva sobre Juan Vicente Gómez, Cortázar sobre Juan Domingo Perón, Roa Bastos sobre José Gaspar Rodríguez de Francia, José Donoso sobre Mariano Melgarejo, Augusto Monterroso sobre Anastasio Somoza y Carlos Martínez Moreno sobre Juan Manuel de Rosas. Más allá del hecho de que algunos de estos narradores terminasen concretando sus respectivas propuestas en novelas posteriores, nos interesa apuntar al hecho significativo de que, salvo Cortázar, todos y

cada uno de los narradores escogen dictadores que quedarían enmarcados dentro de las tipologías de dictadura i y ii²⁰³.

Encontramos un segundo ejemplo que apunta a esta preferencia: en una jugosa entrevista concedida por Alejo Carpentier en 1975²⁰⁴ (es decir, en un momento de omnipresencia de dictaduras militares constitucionales), el autor cubano distinguía tres tipos de dictadores en Hispanoamérica: «el general de pistola y fusta» o «caudillo bárbaro» cuyos ejemplos serían Solano López, Melgarejo o Juan Vicente Gómez; el «dictador a secas», inculto, «que no sabe ni por qué está en el poder», del que sería un expone- nte representativo Gerardo Machado; y finalmente, el que Carpentier considera más complejo e interesante (modelo para el personaje de «Primer Magistrado» en su novela *El recurso del método*): «el tirano ilustrado», cuyos representantes más ilustres serían Estrada Cabrera y Guzmán Blanco. Como vemos, los tres tipos de figura autoritaria que Carpentier considera dictadores encajan dentro de las mismas tipologías a las que parece limitarse el interés de la mayoría de los escritores de la época. Urge preguntarse por los motivos que explican esta preferencia.

Existen varios factores que pueden responder a esta cuestión y que nos permitirán aproximarnos a puntos clave para entender la consolidación de la novela del dictador en el campo literario hispanoamericano durante aquellos años. El primer aspecto tiene que ver con el revisionismo histórico que, desde los años treinta en Argentina y con gran difusión en el resto de países americanos, llevaron a cabo historiadores y escritores en este periodo, en una tendencia a revisitar el pasado y

²⁰³ Actualmente conocemos con más detalle la intrahistoria de este proyecto literario, sobre todo a través de la intensa correspondencia que intercambiaron Fuentes y Vargas Llosa en la que discutían los detalles del futuro libro. Es el escritor mexicano el que con mayor entusiasmo promueve la idea, como podemos comprobar en su carta a Vargas Llosa del 22 de febrero de 1967 en la que es especialmente significativa la seguridad con la que Fuentes habla del éxito que obtendría el libro: «Ten la seguridad de que el libro que resulte será uno de los de mayor éxito en la historia literaria de América Latina [...]. De los valores literarios no hablo: también el enfoque personal de cada escritor será un elemento de fascinación [...]. Verás que estoy bastante arrebatado con la idea, y por más de un motivo». Otro dato interesante que se deduce de la lectura de esta misma carta es que los dictadores que cada escritor iría a tratar cambian en las distintas conversaciones que Fuentes mantiene con los implicados, por lo que parece evidente que nunca llegó a concretarse formalmente la lista de prohombres que serían tratados; no obstante, los tiranos que aparecen sugeridos por Fuentes continúan perteneciendo en su gran mayoría a las tipologías de tiranos de dictaduras patriarcales-carismáticas o tiránicas-patrimoniales: «V. G. Edwards haría un Balmaceda, Cortázar un Rosas, Amado un Vargas, Roa Bastos un Francia, García Márquez un Gómez, Carpentier un Batista, yo un Santa Anna y tú un Leguía. ..., u otro prohombre peruano...» (cit. pos. Esteban y Gallego Cuiñas, 2015: 139). En carta del 5 de julio de ese mismo año, también dirigida a Vargas Llosa, Fuentes insiste en proponer nombres de dictadores cuyas características clarifican la imagen de dictador que el escritor mexicano había concebido como referente central para el futuro libro: «Hay huecos sensibles. Estrada Cabrera, Melgarejo, Rosas, Porfirio Díaz, y sobre todo algún dictador contemporáneo y reciente como Trujillo» (cit. pos. Esteban y Gallego Cuiñas, 2015: 140).

²⁰⁴ Entrevista reproducida en *ABC* (Madrid), 2 de febrero de 1975: 133-135.

revisar la «historia oficial» para encontrar elementos que ayudasen a una mayor comprensión de la identidad americana y del presente del continente. A este respecto es significativa la alusión de Ángel Rama respecto al «art déco», movimiento nostálgico y de idealización del pasado que, según el crítico uruguayo, en latitudes americanas cambia de signo:

El *art déco* no es para nosotros nostalgia de juventudes pasadas que al llegar a la madurez y a la inminencia de la muerte se vuelven a atrapar en el consabido caleidoscopio, sino permanencia de cosas que están viviendo. De ahí que su condición ornamental, gozosa y libre, no pueda desprenderse de la pasión con la que se padeció: hay en estos objetos mucha sangre que no ha secado todavía, lo que explica que la polémica que cualquier reconstrucción de este tipo puede ocasionar será entre nosotros dotada de mayor beligerancia y acidez (1982a: 406).

Esta nueva mirada a la Historia con el objetivo de comprender la sombra que proyecta sobre el presente justificaría la falta de atención sobre los nuevos modelos dictatoriales que se están imponiendo en el territorio americano, más bien sería una manera de profundizar en la sustancia histórica que los explica y justifica; así lo ve también Mario Benedetti que, al referirse a las tres novelas paradigmáticas de los años setenta, observa en las relaciones entre el presente inmediato y la elección literaria de dictadores alejados en la historia una de las claves para su comprensión: «que tres notables novelistas hayan coincidido en elegir la figura (promedial o histórica) de un dictador del pasado, es un categórico juicio sobre el presente», y es que, en opinión del escritor uruguayo, ante estas obras «el lector no tiene nunca la impresión de estar asistiendo a una prodigiosa mentira, sino tan solo a la provocativa, inteligente prolongación de las coordenadas de la realidad» (1979: 29).

Carlos Pacheco coincide en esta apreciación pero propone otras posibles causas para el fenómeno, interrelacionadas con las anteriores. En primer lugar, hace mención a la falta de perspectiva histórica de los narradores respecto a las dictaduras que les son contemporáneas, lo que provocaría una preferencia por un referente temporalmente más alejado y, por ello, más fácilmente asimilado con la necesaria distancia y objetividad²⁰⁵. A ello se sumaría un factor aún más importante que explica de la siguiente manera el crítico venezolano:

²⁰⁵ «El tiempo y las numerosas expresiones culturales que se han referido ya a ese objeto más alejado, lo han depurado, lo han codificado, lo han digerido, haciéndolo un objeto más apto para la elaboración estética que la cruda, inmediata y compleja realidad presente» (Pacheco, 1987: 68).

Pienso que esta preferencia de los narradores de los últimos lustros por los materiales referenciales aportados por los déspotas egolátricos que durante la primera mitad del siglo XX oficiaron de comodines del capital neocolonial, debe también explicarse porque son ellos los que ofrecen un venero anecdótico más rico y narrativamente explotable. No hay duda de que en términos de fuentes referenciales, Trujillo, Gómez o Estrada Cabrera resultan bocados temáticos más apetitosos para los novelistas que el gris Pinochet o el sustituible Videla (1987: 30).

Y no le falta razón a Pacheco, no hay duda de que ese «botín anecdótico» que ofrecen este tipo de dictadores, más conocido y abundante, daba a los narradores la posibilidad de manipular una materia prima extraída de la realidad pero con un cariz netamente novelesco, atractivo literariamente, repleto de datos y hechos excesivos que en ocasiones llegan a rozar lo inverosímil²⁰⁶. Es más, se han llegado a relacionar las extravagancias, desmanes y actos desmesurados de esta tipología de dictadores con la visión maravillosa y fabulosa de la realidad continental²⁰⁷.

Sin embargo, aunque todos estos aspectos deben ser tenidos en cuenta, creemos que ninguno de ellos explica cabalmente el protagonismo de dictaduras del pasado en la novela del dictador producida durante los años cincuenta, sesenta y setenta. En nuestra opinión, los narradores de este periodo, al escoger estas figuras prototípicas del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX encuentran símbolos que forman parte del imaginario de sus respectivas naciones (e incluso de todo el continente), personajes históricos que adquieren su verdadero significado en la figura arquetípica del dictador²⁰⁸,

²⁰⁶ Alejo Carpentier, en carta del 2 de agosto de 1975 dirigida a González Echeverría (2008), se lamentaba de la falta de verosimilitud de la figura del dictador hispanoamericano, llegando a afirmar la imposibilidad de retratarlo con fidelidad histórica ya que «se nos vuelve un personaje inverosímilmente vicioso, inverosímilmente cruel, inverosímilmente estúpido» (67), y más adelante, después de describir varias anécdotas reales que tuvo que modificar para su novela, reitera: «la dificultad, en esto de retratar un dictador latinoamericano, es que ni siquiera puede uno retratarlo de cuerpo entero... El lector no aceptaría el personaje» (71).

²⁰⁷ No hizo otra cosa García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel en 1982, recordando algunos de estos conocidos relatos sobre dictadores que constituirían ese «botín anecdótico» al que se refiere Pacheco: «El general Antonio López de Santa Anna, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en París en un depósito de esculturas usadas». Discurso reproducido en <http://cvc.cervantes.es/actcult/garciamarquez/audios/gmnobel.htm>.

²⁰⁸ Las imágenes que actualizan este modelo son múltiples, como enumera Ángel Rama: «del 'caudillo', del 'padre', del 'sabio', del 'señor presidente', del 'primer magistrado', del 'supremo', del 'patriarca', del 'bienhechor', del 'generalísimo', del 'conductor', del 'guía', del 'jefe', del 'protector', del 'comandante', del 'déspota ilustrado', serie vastísima que se ordena sobre un eje paradigmático autorizando las incesantes variaciones de un modelo» (1982a: 403).

asimiladas dentro del objeto abstractivo reconocible por cualquier latinoamericano; Alejo Carpentier comentaba este hecho al referirse a su novelesco «Primer Magistrado»: «es un hombre de todas partes que todos podemos reconocer como cosa nuestra si contemplamos la historia trágica, sangrienta, terrible, de nuestro continente» (1975: 133). Es en ese reconocimiento colectivo de una figura prototípica donde está el punto esencial que lo une a la poética del subgénero, a la continuidad de un modelo novelesco que tiene en los rasgos que caracterizan a esta tipología de dictador uno de sus fundamentos insoslayables.

Consideramos que los dos críticos que han destacado con mayor acierto en sus respectivas teorizaciones esta relación entre la identidad del dictador novelesco y el imaginario colectivo americano son Domingo Miliani (1981) y Mercedes Fernández Durán (2008), a los que ya hicimos referencia en el capítulo dedicado al «estado de la cuestión». El primero estudia la formación semiótica del concepto «dictador» atribuyéndole la condición de «objeto dinámico-abstractivo», designación que viene dada por el carácter múltiple de la clase objetual y la necesidad de un procedimiento abstractivo para poder ser identificado por generalización (202): el objeto «dictador» es heterogéneo en cuanto a las particularidades de cada dictador histórico pero homogéneo en tanto conjunto. Miliani propone que la identidad del objeto se construye sobre la base de una duplicidad de sistemas discursivos con una relación dialéctica: el discurso «magnificador», que niega la condición de dictador (el propio tirano y su entorno), y el «denostador», que afirma esa condición (oponentes y víctimas de la praxis dictatorial). Este doble discurso refuerza la importancia de un concepto abstractivo de significación extensiva a toda una clase ya que «si cada individuo tiende a negar su identidad, solo el conocimiento del objeto conceptual que los engloba permite una definición» (207). Lo interesante en este razonamiento es que tanto el concepto como su expresión verbal no corresponden al objeto mismo sino a un conjunto social que percibe y produce el concepto para designarlo e identificarlo, es decir, es el pueblo latinoamericano, en cuanto sujeto (paciente) que sufre al tirano o lo rememora históricamente, el que señala al individuo dentro de la clase «dictador», por tanto, la identidad del objeto depende del punto de vista del sujeto que lo percibe e identifica no como caso concreto sino como parte de un grupo: los dictadores latinoamericanos. Para Miliani las novelas del dictador construyen un meta-objeto narrativo sustentado en este objeto dinámico-abstractivo que no solo asume un valor artístico en la obra sino que además «descubre las

'ideologizaciones' utilizadas por las dictaduras en la praxis social» (225), ampliando las posibilidades de denuncia y crítica al sistema dictatorial.

Desde otra perspectiva pero con similares conclusiones, Fernández Durán interpreta las novelas del dictador como una suerte de épica latinoamericana (difícilmente asimilable desde los parámetros europeos) que vincula irresolublemente el destino del dictador con el de la comunidad que este domina. Para la autora en estas novelas «los hechos del dictador no tienen relevancia respecto a un –su– destino individual, sino al destino colectivo de una –‘su’– comunidad» (225); esto sucede gracias a que las obras recrean narrativamente modelos dictatoriales que, a través de una praxis política recurrente y repetida cíclicamente, mantienen su poder de significación en el imaginario colectivo identitario latinoamericano. Esta recreación literaria, que Fernández Durán llama «dictador sincrético»²⁰⁹, se sustenta sobre la relación entre el personaje dictatorial ficticio y la historia real de dictaduras latinoamericanas, dialéctica que se pone en funcionamiento en la recepción del lector y que para la investigadora española adquiere dos posibles direcciones en su interpretación. Dejemos que lo explique con precisión la propia autora:

La relación dialéctica entre lo concreto y lo general, implicada en el referente histórico evocado y el sincretismo de la figura que lo representa en estas novelas, cumple una doble función: por un lado, habla al individuo y a su comunidad nacional; por otro, amplía su proyección social hacia un grupo transnacional. De ahí su doble valor (con)memorativo, al despertar en la memoria individual resonancias concretas de un (su) dictador particular y asumir, al mismo tiempo, la experiencia social y política latinoamericana general –desde el período colonial hasta nuestros días– como un colectivo identitario transnacional, uno de cuyos referentes es la figura genérica del dictador (187-188).

Relacionado con esta propuesta teórica, Domingo Miliani afirma que en las novelas con dictador sincrético existe «una universalización del discurso cuyo espacio es solo edificado en el texto mismo y es percibido por el lector de modo diferente según su marco histórico de referencia» (1981: 209), de tal manera que el contexto de recepción y el bagaje experiencial del lector determina de forma especialmente relevante la interpretación de este tipo de novelas. Por tanto, la doble evocación a la que se refiere Fernández Durán –individual/nacional y americana/transnacional– variará en importancia,

²⁰⁹ Recordemos que la autora concentra su estudio en el análisis de *El Señor Presidente*, *El otoño del patriarca*, *El recurso del método* y *Yo el Supremo*.

oscilando en función del propio lector, cuya concreción de la indeterminación referencial que sustenta la obra delimitará el alcance de este «doble valor (con)memorativo»²¹⁰.

Por otra parte, Fernández Durán defiende la existencia de una relación directa entre la construcción del dictador novelesco y la identidad colectiva latinoamericana —el objeto dinámico-abstractivo al que se refiere Miliani—. Esta imagen icónica, de profunda significación en el colectivo, es para la investigadora española parte del *epos* latinoamericano, es decir, un elemento que nutre el imaginario de una comunidad a nivel tanto nacional como transnacional bajo el signo de su identidad.

Los dictadores de tipo i (segundo subtipo) y ii (de carácter patriarcal, hombres fuertes dueños de vida y hacienda, mesiánicos, perpetuados en el poder y mitificados por el pueblo) son los que encarnaron esta imagen y representaron a un nivel colectivo el concepto genérico del dictador prototípico. Estas características son las que lo convierten en un elaborado símbolo que remite a la experiencia histórica del pueblo latinoamericano de manera global, una clave de su identidad a través de la cual lo histórico se eleva a un nivel ritual, se mitifica, se reconoce como algo propio del acervo cultural de la región. El texto literario remite al discurso mítico que sustenta esta imagen arquetípica potenciada por el proceso de indeterminación referencial a la que es sometido el personaje, pero es en la recepción cuando se concreta históricamente esta indeterminación en figuras determinadas (una o varias) que forman parte de la idiosincrasia nacional y continental: el texto literario alude a una imagen que es genérica (el dictador) y, al mismo tiempo, a todos los individuos que componen la especie (dictadores históricos de

²¹⁰ Pongamos un ejemplo de carácter anecdótico pero tremendamente representativo de este fenómeno: Francisco Ayala cuenta en *Recuerdos y olvidos 1906-2006* (2010) que años después de publicar *Muertes de perro* en 1958, una persona desconocida se aproximó a él y le comentó: «Pero ¡qué bien que conoce usted mi país! Yo puedo ponerle su nombre real, sin equivocación, a cada uno de los personajes de su novela. ‘¿Cuál es su país?’, le pregunté al buen hombre. Era un periodista nicaragüense que se acercó a saludarme al final de una conferencia mía en Nueva York; y se quedó entre decepcionado e incrédulo cuando le dije que jamás había estado en Nicaragua...» (180); esta anécdota aumenta su interés al contrastarla con un documento español que Carlos Domínguez Cintas incluye en su edición de la novela de Ayala (2014), se trata de un informe de censura emitido el 17 de enero de 1969, y que supone la autorización previa a la publicación de la novela en España ese mismo año; en este informe podemos leer la siguiente valoración del censor: «Ayala se ha inspirado sin duda en hechos reales: el dictador Trujillo, Evita Perón, Somoza; pero hay muchas cosas en la novela que hacen pensar que, tal vez inconscientemente, piensa demasiado en España. Por ejemplo, su insistencia en hablar de la Docta Casa, la Dirección General de Seguridad, el llamar constantemente al presidente Bocanegra dictador, caudillo, jefe de estado. Con todo, el sistema seguido por el autor excluye toda identificación con seres reales, por lo que procede la AUTORIZACIÓN» (Ayala, 2014: 253). La lectura del periodista nicaragüense (individual/nacional) y la del censor español (americana/transnacional) son tan divergentes como el contexto pragmático en que se da la recepción de ambos lectores; la doble función referida por Fernández Durán aparece aquí reflejada en sus extremos, sin duda potenciada por el poder de sugestión de la estructura novelesca de la obra y la trascendencia universalista de una atmósfera y un entramado narrativo que reflexiona sobre el poder mismo, más allá de cualquier referente concreto.

tipos i y ii). Las características de estos dictadores –incluido el «botín anecdótico» al que hace referencia Pacheco– son utilizadas por los novelistas como materia prima en la construcción de un personaje ficcional cuya naturaleza es mítica pero erigida sobre fundamentos históricos. El dictador, ya sea como concepto semiótico o arquetipo mítico, refleja la enigmática imagen del ser americano, el destino (mitológico) al que está indisolublemente unida la historia latinoamericana.

En nuestra opinión existen dos características especialmente relevantes desde un punto de vista literario que conforman la tipología del dictador hispanoamericano. La primera de ellas es la perpetuación en el poder, es decir, los extensos periodos que estas figuras históricas consiguen mantenerse en el gobierno de sus respectivas naciones. Sería suficiente constatación recordar los veintinueve años que permaneció en el poder Gaspar Rodríguez de Francia (1811-1840) en Paraguay, los veintitrés de Juan Manuel de Rosas (1829-1852) en Argentina, los treinta y cuatro años en los que gobernó México Porfirio Díaz (1876-1910), los veintisiete de Juan Vicente Gómez (1908-1935) en Venezuela y el extenso periodo de treinta y un años durante el cual Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) dominó los destinos del pueblo dominicano, solo por nombrar a algunos de los más emblemáticos casos de continuismo personalista en el continente. Una perpetuación que, unida a la sustitución de estos líderes por otros de la misma estirpe que prolongan los ciclos dictatoriales de forma casi permanente, deja en los pueblos sometidos una percepción de estabilidad que consolida el proceso de mitificación del tirano y su asimilación como parte esencial e insustituible del orden político-social. La consecuencia es que, como afirma Alain Rouquié «la regla constitucional se vuelve la excepción porque el estado de excepción es de alguna manera la regla» (1986: 12), y lo que es más peligroso, esto termina siendo aceptado por el propio pueblo, que ve en el dictador una parte irredimible de su realidad²¹¹.

Esto nos lleva a la segunda característica, inherente en estos dictadores, cuya fertilidad literaria ha sido profusamente aprovechada por los novelistas: la concentración de todo el poder nacional en manos de un único hombre. Con este poder sin restricciones, sin límites constitucionales, el dictador se erige como el líder en el que están representados el orden social, las esencias irreductibles del país: él es la

²¹¹ Ángel Rama comenta esta falta de perspectiva temporal que anula la posibilidad de un cambio en el orden establecido por las dictaduras: «En el pensamiento de un latino-americano que ha venido presenciando toda la vida la persistencia del hombre aferrado al poder, ayer, hoy, al parecer siempre, no hay prácticamente orden humano a la vista que sea capaz de instaurar los valores pertinentes» (1982a: 474).

encarnación de la propia nación. Las posibilidades novelescas de este aspecto son evidentes: al permitir concentrar en un solo personaje la imagen del poder reflejada en los ojos del pueblo y en los del propio dictador se pone en funcionamiento una dialéctica a través de la cual quedan al descubierto las dinámicas que sustentan el sistema dictatorial, los mecanismos profundos de su persistencia histórica. Por otra parte, el tirano regenta el poder a un nivel simbólico, esto es así aunque en mayor o menor medida sean otras fuerzas en la sombra las que condicionan sus movimientos y decisiones. De esta forma, su figura polariza una red de intereses políticos y económicos —tejida en su mayor parte por fuerzas imperialistas extranjeras y determinadas clases dominantes a nivel nacional que pretenden mantener la continuidad de un determinado orden— que convierten al dictador en el baluarte que protege los valores dominantes, subyuga a las clases subalternas y persigue a los elementos subversivos; el beneficio de esta relación es recíproco: oligarquías y poderes económicos usan al dictador para mantener el *statu quo* y el propio dictador aprovecha este apoyo para mantenerse en el poder.

En este contexto, la retórica dictatorial se convierte en una herramienta imprescindible para la pervivencia del régimen, la escenificación del autoritarismo ritualiza un personalismo en el que confluyen los intereses de todo un sistema de control que ofrece una determinada versión del origen y el destino de la nación, reflejada de esta forma en la imagen simbólica del dictador. Este se convierte en una suerte de actor que interpreta diferentes papeles, fomentando la asimilación arquetípica de su propia persona en el pueblo: padre, salvador, divinidad omnipotente y omnipresente, guía, juez, verdugo, defensor de los fundamentos que estructuran el verdadero espíritu de la nación... todos estos rostros confluyen en un solo hombre que controla y armoniza una determinada concepción del pasado, presente y futuro de una comunidad que, como imprescindible espectadora, participa activamente de esta construcción ideológica²¹².

²¹² En una parte de su conocido ensayo *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), Néstor García Canclini expone la importancia para la legitimación de gobiernos autoritarios de la teatralización de una determinada interpretación de las tradiciones y el patrimonio histórico de la nación. Para ello el poder político pone en funcionamiento una serie de ritualizaciones culturales en cuyos escenarios el pueblo participa, de tal forma que «los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen» (152). En esta teatralización, cuya base está en la identificación ontológica entre la sociedad y los símbolos que la representan, el dictador es el sacerdote/actor de un espectáculo/ritual en el que se escenifica el destino de la nación, supuestamente trazado en el origen de los tiempos (151-158).

Como veremos más adelante, todos estos factores están presentes en la construcción narrativa de los dictadores que protagonizan *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* y *El otoño del patriarca*. Obras en las que los modelos referenciales que nutren el mundo ficcional corresponden a la tipología de dictaduras patriarcales-carismáticas (lideradas por caudillos) y tiránicas-patrimoniales (preponderantes en las últimas décadas del siglo XIX y primera mitad del novecientos). Ya hemos señalado varias posibles causas de esta elección (la persistente presencia de regímenes dictatoriales en el continente, el revisionismo histórico en boga, la asunción de una tipología dictatorial anclada en el pasado y representativa de toda una clase, el descubrimiento de un anecdotario literariamente fértil asociado a estos dictadores y la posibilidad de reconstruir con distancia temporal los resortes profundos que impulsan la consolidación arquetípica de estas figuras dentro del imaginario latinoamericano), pero también consideramos importante valorar el peso que tiene en esta decisión la posibilidad de asumir como base constructiva de las nuevas obras el modelo propuesto por las novelas que dieron origen al subgénero. Este cuestionamiento surge de la constatación de que la pléyade de dictadores que funcionan como referencias para estos novelistas –al menos en las características comunes que hace posible identificarlos bajo una denominación genérica– son uno de los ejes básicos que sostienen la poética de la novela del dictador, de tal manera que la preferencia por esta tipología de tirano confluye de forma tangencial con las coordenadas semántico-estructurales del subgénero. Así pues, parece lógico pensar que esta confluencia atrajo la mirada de varios de estos creadores hacia un molde novelesco cuya versatilidad les permitía articular con suma libertad sus propuestas narrativas, conjugando con especial eficacia autonomía artística y compromiso político. Es más, la atención dada a dictadores que poseen entre sí determinados rasgos comunes remite a un interés por la visión colectiva que sustenta esta denominación abstractiva, con la consecuente relación especular entre tirano y pueblo; el dictador histórico se valora en función de su potencial aprehensión como signo enigmático de la realidad americana, recreado a un nivel mítico y atemporal de amplia significación para la búsqueda y comprensión de las esencias de la identidad latinoamericana, lo que acarrea a su vez una reflexión sobre el propio contexto político-social en el que surgen las obras. Esta perspectiva confluye con la poética del subgénero de manera inequívoca, de tal forma que el cruce entre este tipo de acercamiento a la realidad dictatorial y la referencia a obras como *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* se convierte en prácticamente inevitable para los autores posteriores que concibieron el

dictador hispanoamericano como un arquetipo mítico. Estas obras del pasado no funcionaban como una influencia constante y determinante para estos escritores sino como un punto de partida creativo, ya sea para seguir el modelo que implícitamente proponen, ya sea para remodelarlo o modificarlo, superando los límites de la poética²¹³.

7.1.1. Del «solitario de palacio» al «general a caballo». **Conciencia genérica y sátira paródica.**

Una obra que, contemplada desde este punto de vista, se convierte en un ejemplo perfecto de esta referencialidad del subgénero en las opciones constructivas de los autores hispanoamericanos de los años sesenta es *El gran solitario de palacio* del escritor mexicano René Avilés Fabila, publicada en Argentina en 1971. Esta novela presenta dos características específicas especialmente interesantes para nuestro estudio, ya que reflejan la dialéctica entre permanencia y alteración presente en el devenir histórico del subgénero: en primer lugar, el autor toma como realidad política referencial una dictadura institucional (tipo iv), es decir, construye su dictador arquetípico ficcional a partir de una tipología de gobierno cuyas características no permitirían su inclusión inequívoca dentro del concepto abstractivo «dictador hispanoamericano»; en segundo lugar, la crítica ha considerado la obra tanto narrativa testimonial como novela del dictador, lo que supone una aparente contradicción que, en realidad, se convierte en la clave interpretativa del texto, el choque del que surge una visión irónica de la realidad política mexicana y, por extensión, también latinoamericana.

El gran solitario de palacio tiene como referente histórico principal los trágicos sucesos de Tlatelolco en 1968 recreados con una exactitud y veracidad (el propio autor

²¹³ En este sentido, una anécdota contada por Alejo Carpentier y comentada por su viuda, Lilia Esteban, es enormemente representativa. Explica el autor cubano que una noche, reunido con otros escritores en la casa de Luis Cardoza y Aragón, surgió el tema de las dictaduras latinoamericanas y cada uno de los presentes se animó a contar anécdotas de todo tipo, marcadas por su inverosimilitud y su proyección mitológica (Carpentier, 1985: 298); lo interesante para el tema que nos ocupa es que Lilia Esteban estaba presente en aquella reunión y, con posterioridad, comentó que aquella conversación sobre los dictadores «había suscitado reflexiones en torno a su expresión literaria; y, como es de suponer, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán, y *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, ocuparon la atención. Carpentier [...] propuso un homenaje a estos dos autores que significase la continuación de sus esfuerzos» (recogido por Baujín, 2001: 20). Nuestra opinión es que esta mirada hacia las obras fundacionales del subgénero asociada a la posibilidad de novelar al dictador arquetípico se producía de forma ineludible en cualquier autor hispanoamericano que vislumbrase esta posibilidad creativa.

vivió en primera persona la matanza en la Plaza de las Tres Culturas) que no excluye la invención de personajes y situaciones ficcionales y el uso de estructuras narrativas y lenguaje con los que el escritor subraya el carácter novelístico de la obra. En la novela se recogen los antecedentes y las consecuencias de la violenta represión aplicada por el gobierno el 2 de octubre de 1968 (descrito en el capítulo doce de la novela), en un periodo que dura varios meses, desde la ocupación militar de la Ciudad Universitaria hasta la víspera de unas nuevas elecciones presidenciales. Esta acción narrativa está protagonizada –y en ocasiones narrada– por personajes ficcionales que participan en el movimiento estudiantil: Sergio, Felipe, Patricia y Graciela. Sin embargo, este es apenas uno de los dos hilos argumentales de la narración, el otro tiene al Presidente –el solitario de palacio– como protagonista y describe de manera sarcástica e hiperbólica la vida cotidiana de este «Caudillo longevo» que, como podemos leer en la «Advertencia» con la que comienza la novela, «lleva cincuenta años gobernando y supone que aún le falta otros tantos. Cada seis es transformado física y mentalmente y de nuevo se somete al voto popular, porque es demócrata... Y revolucionario» (7)²¹⁴. Avilés Fabila, a partir de esta premisa argumentativa, construye una mordaz sátira política en la cual el personaje del «primer mandatario» se somete cada seis años a una cirugía estética que lo rejuvenece y cambia su fisionomía, además «un fichero indica las aficiones correspondientes a este periodo presidencial y una computadora da el programa» (38), la primera dama es también sustituida (en la última transformación se elige una «esposa culta dedicada a la infancia, aficiones literarias» [38]) y el gobierno es reformado eligiendo nuevos representantes políticos en el estrecho –pero numeroso– círculo del dictador dentro del «Partido de la Revolución Triunfante (PRT)». El autor no deja espacio a la ambigüedad, tanto el objeto de la sátira como la intención crítica de la obra son evidentes: revelar el carácter dictatorial del gobierno priista mexicano, oculto bajo la legitimación de una fachada democrática y constitucional construida sobre la celebración de sucesivas elecciones y la llegada al poder de nuevos líderes.

Esta parábola sirve de base para, a través de una ironía mordaz y la descripción grotesca de la realidad, construir una ácida sátira del gobierno mexicano posrevolucionario. Los personajes que rodean al dictador (políticos aduladores y corruptos que son comparados a cerdos, periodistas y escritores vendidos al poder que, como camaleones,

²¹⁴ Todas las referencias provienen de la segunda edición de 1994, editada en México D.F. por la editorial Fontamara.

cambian de color por conveniencia, un ejército y una policía convertidos en brazos ejecutores de los designios del tirano y que el autor asimila con orangutanes) completan un retrato nada complaciente donde el humor juega un papel esencial. A nuestro parecer, la mayor dificultad para el autor recababa en dar forma novelesca a esta denuncia, evitando limitar el texto a la finalidad propia de un libelo infamatorio apoyado en una parábola de significado demasiado evidente. Para ello, Avilés Fabila utiliza con astucia narrativa el modelo propuesto en la poética del subgénero: al vincular una dictadura de tipo institucional al concepto abstractivo de dictador hispanoamericano consigue un efecto irónico que alcanza tanto al PRI como al arquetipo dictatorial imperante en la novelística del dictador, es decir, *El gran solitario de palacio* es una sátira de la realidad política mexicana y una parodia del subgénero con la que amplía su ámbito referencial a una escala continental²¹⁵.

La idea de un solo hombre transformado sexenalmente pretende lograr la equiparación entre el poder estatal de los gobiernos priistas y las tiranías latinoamericanas. Con este objetivo el autor adopta las premisas básicas del modelo genérico en lo que respecta al personaje dictatorial, transformando dos requisitos fundamentales que separan los modelos de dictadura i y ii de los institucionales: el personalismo y la perpetuación en el poder de un único individuo.

En primer lugar, la pluralidad de presidentes elegidos se convierte en la unidad de un único líder, el «Caudillo» o «Primer Mandatario» cuyo personalismo, mesianismo y egolatría serán llevadas hasta el absurdo:

²¹⁵ Concordamos con la separación que Linda Hutcheon (1985) establece entre sátira y parodia, aunque la estudiosa reconoce la dificultad de deslindar ambos términos (como también sucede con el pastiche, la farsa, el plagio, la cita o la alusión); identifica varias diferencias entre ellos: en su opinión la parodia apunta a un referente intratextual («o texto alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado» [28], afirma Hutcheon, es decir, la relación paródica es siempre de arte a arte) y se sirve de la distancia irónica (para la autora «a ironia é a principal estratégia retórica utilizada pelo gênero» [38]) para crear una serie de efectos intertextuales en el lector (cómicos o no); por otro lado, para la estudiosa la sátira alude a una realidad extratextual a través de una caricatura de efecto cómico, y tiene un alcance simultáneamente moral y social y un propósito edificador. Hutcheon advierte además de que «a paródia pode, evidentemente, ser utilizada para satirizar a recepção ou até a criação de certos tipos de arte» (28), y la proximidad de ambos «géneros» puede dar lugar a su bifurcación en la sátira paródica o la parodia satírica; en este sentido, los dos textos que analizaremos a continuación pertenecerían al primer grupo: sátira paródica (67-68). Por otro lado, no estamos de acuerdo con Hutcheon en su concepción genérica de la parodia y la sátira, y su rechazo a la posibilidad de parodiar un género o subgénero literario, por el contrario, consideramos la parodia y la sátira dos tipos de modalidades literarias (Northrop Frye) y creemos que el procedimiento paródico puede darse no solo sobre un texto previo (pre-texto) sino también sobre un molde genérico. Es el caso de la novela del dictador en la obra de Avilés Fabila y en *General a caballo*, de Lisandro Otero, texto que analizaremos más adelante.

El Caudillo se levanta, se mira en el espejo y dice que no está mal. Acto seguido: Espejito, espejito, ¿quién es el mejor gobernante del mundo?, ¿quién podría solucionar las dificultades del planeta desde la ONU? La voz de Joaquín, su secretario particular, responde: Tú, el representante de la mejor revolución del universo. El Caudillo da las gracias al espejo... (38).

Aunque son objetivo de la ironía sarcástica (y desmitificadora) del autor, las características míticas típicas del prototipo literario también se mantienen:

... siempre al tanto, informado, tiene mil ojos y mil orejas, es como Dios: está en todas partes: su retrato vigila las actividades del Partido de la Revolución Triunfante, las burocráticas y aun las privadas. Tiene el don de la ubicuidad: La gente lucha por halagarlo, por servirlo (111).

Esta mitificación del tirano está unida a su identificación con el origen de la identidad nacional, la estirpe de los patriotas que simbolizan las esencias de lo mexicano de la que él es heredero directo. Todo ello aparece inserto en la retórica teatral y solemne que compone el discurso del poder y que Avilés Fabila pone irónicamente en evidencia. Veamos a modo de ejemplo una parte de un discurso del Caudillo, reproducido en una cinta magnetofónica ante un grupo de campesinos:

[la revolución] no es trinchera ni barricada, es luz y creación; es edificación perfectible en continua perfección; es ascenso brillante y definitivo en continua ascensión; es luz y fuego: luz para el justo, fuego para el traidor; es, en fin, eclosión maravillosa que cual recipiente del Ariel espiritual del Calibán de la materia, levantan las almas enhiestas de los verdaderos patriotas, Hidalgo, Morelos, Juárez, sucesores de los hombres que supieron luchar contra el invasor español. Nuestro candidato descende de esos mismos descendientes, de los que el cincel de la historia hicieron en el bloque marmóreo que en generoso holocausto se entregaron al designio superior y nos dieron una cultura y un país más justo cada vez (aplausos: aquí entendieron algo sobre la justicia) (164-165).

Esta retórica pomposa e incomprensible para el público al que va dirigida no es el único aspecto en el que aparece reflejada la falsedad e impostura teatral del discurso autoritario: la voz de esta cinta es la del actual presidente pidiendo el voto para el próximo candidato que, como el lector sabe, es la misma persona; pero el efecto irónico no termina aquí: quien se presenta ante el pueblo no es el Presidente, es Palotes, un doble del Caudillo que «estudió arte dramático» y que «se limitará a gesticular y a hacer que está hablando siguiendo los discursos grabados» (164); para finalizar, el discurso es un gran éxito y el sustituto del dictador debe volver al micrófono ya que «los campesinos querían oírlo otra vez» (165). La sátira que construye el autor sobre la teatralidad del poder causa un efecto cómico simultáneo a una carga crítica que alcanza

tanto al gobierno del PRI como a la serie de tiranos latinoamericanos (históricos y novelescos) a la que el protagonista de la novela está completamente incorporado.

En segundo lugar, en lo referente al tiempo de permanencia en el poder, Avilés Fabila completa la equiparación de su personaje con el dictador arquetípico: la limitación de seis años de mandato será alterada por un periodo de cincuenta años que corresponde a toda una etapa de la historia mexicana. Hay que notar nuevamente que el sentido irónico que conlleva este procedimiento no solo alcanza la historia mexicana sino que envuelve a todos los dictadores con los que el Caudillo de la novela es asimilado, en una sátira que apunta a lo específico para, por efecto de esa vinculación, dejar en evidencia el funcionamiento de los sistemas de represión, control y propaganda que sostienen cualquier dictadura latinoamericana. Esta relación entre la situación mexicana y la continental se muestra de manera más explícita en los titulados «Apólogos, proverbios y refranes para políticos burgueses, militares latinoamericanos y uno que otro policía» (111), serie de breves textos incrustados en la narración, supuestamente escritos por uno de los estudiantes protagonistas, Felipe, y que «reflejan la forma, *mi* forma de ver a México y a mi mediocontinente: América Latina» (111). Finalmente Felipe decidirá no publicar esos apólogos, ni escribir un artículo sino escribir una novela que titulará «Ahí vienen los tanques o El gran solitario de palacio» (127), el texto que el lector tiene en sus manos y que Felipe considera más adecuado para alcanzar el mismo objetivo que los apólogos: hablar de lo nacional y lo continental. Pues bien, en uno de estos textos apologéticos tenemos una reflexión –plena de sarcasmo– sobre la perpetuación en el poder de los dictadores y su sorprendente longevidad, aspecto inherente al modelo de tirano latinoamericano:

Ni la tortuga ni el elefante viven tanto tiempo. Émulos subdesarrollados de tiranos europeos (Mussolini, Oliveira Salazar, Hitler, Franco, digamos) llegan a durar ochenta años o noventa. La causa de este fenómeno es el poder que los rejuvenece y los proporciona una vitalidad asombrosa; tal parece que se tratara del elixir de la vida o de la fuente de la eterna juventud. [...] (Incluso en las llamadas democracias representativas, que no son democracias y que tampoco representan a nadie más que a la oligarquía nativa, los candidatos presidenciales electos llegan exhaustos a la cúspide del gobierno y en seguida reducen el peso de los años y la fatiga). La naturaleza dotó al dictador mejor que a otros para resistir el tiempo (121).

Por otra parte, no hay duda de que la novela nace como reacción a las urgencias históricas de la realidad nacional y se inserta dentro de un cambio de tendencia en la novelística mexicana que se hace más claramente perceptible a partir de los acontecimientos de Tlatelolco. Estas nuevas formas narrativas que tienden hacia lo que

Norma Klahn llama «nuevo verismo» –una literatura que privilegia el referente histórico y que «al recuperar para el texto un sentido de historia y lugar, cuestiona los textos ya canónicos de las generaciones anteriores marcados por una estructura mitopoética vinculada a la poética surrealista» (1989: 925)– no es exclusiva del ámbito mexicano y se manifestará con vigor creciente en la producción latinoamericana de los años setenta. Sin embargo, esta revalorización del referente no significa un retorno a los postulados de la novela realista decimonónica, la asimilación de las técnicas vanguardistas y el rechazo de verdades absolutas propio de este periodo lleva a autores como Avilés Fabila a manejar con libertad los hechos históricos de los que parten sus novelas. El propio autor expresó en numerosas ocasiones su intención de superar el mero testimonio en su novela de 1971: «no se trataba de hacer una crónica novelada del 68 ni un testimonio, mi intención era repasar los cincuenta o sesenta años y ver que había terminado en una parodia» (cit. pos. Junquera, 2014, s. p.)²¹⁶. El hecho concreto, por tanto, es asimilado como símbolo de toda una época, incluso de todo un continente.

En *El gran solitario de palacio* la poética de la novela del dictador y la crónica ficcionalizada del sesenta y ocho mexicano conviven en el relato a través de una estructura contrapuntista que pasa del sarcasmo irónico con el que está descrito el Presidente y su entorno al dramatismo de la tragedia que el lector sabe inevitable, el relato de los hechos acontecidos en la Plaza de las Tres Culturas y sus inmediatas consecuencias personales y sociales. Los dos ejes argumentales se contraponen de forma constante, tanto en tono como en lenguaje; Sharon Ugalde (1980) afirma que estas diferencias crean un doble contexto emocional, uno que causa el distanciamiento del lector, caracterizado por el humor y la hipérbole, y otra que privilegia el tono realista y la empatía con los estudiantes (un ejemplo sería la recreación de la tragedia en la mente de uno de los jóvenes), lo que refuerza el tono íntimo y la solidaridad del lector. A estas diferencias, Ugalde añade la importancia de la contraposición temporal entre las dos historias:

La frecuencia narrativa de la historia de los estudiantes es repetitiva, se cuenta varias veces lo que pasó una vez, mientras que la de la otra historia es, en contraste, iterativa, narrándose una vez lo que pasó muchas veces. Una dualidad semejante es aparente con respecto a la duración. La historia de los estudiantes está encajada en la del caudillo (1980: 37).

²¹⁶ La obra se aleja de los postulados novelescos propios de la narrativa testimonial y de obras como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet o *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, por citar apenas tres títulos canónicos.

El año de 1968 y más concretamente el 2 de octubre, día de la brutal represión estudiantil, es el periodo concreto que limita temporalmente la segunda narración, mientras que la primera alcanza el largo gobierno del presidente, transformado cada seis años, en un periplo de medio siglo al que se hace referencia a través de sucesivas analepsis. El hecho histórico concreto se incrusta en la historia interminable de la revolución en proceso: un acontecimiento (Tlatelolco) es consecuencia del otro (la dictadura del Primer Mandatario), pero el primero no tiene ningún efecto político, ni transforma la situación, ni mucho menos provoca su fin. El marcado contraste entre estos dos tiempos —el histórico concreto mexicano y el tiempo simultáneo de la dictadura asimilado al arquetipo mítico latinoamericano— construye una ironía en la que los acontecimientos del sesenta y ocho mexicano se incorporan a la violenta realidad dictatorial presente en todo el continente desde su independencia. En esa asimilación el acontecimiento concreto se disuelve en una larga historia de impunidad, sin producir cambios sociales ni ningún tipo de ruptura con el orden político que provoca la tragedia; como afirma Ugalde «a pesar del sacrificio humano por parte de los estudiantes, sus acciones no son más que un incidente pasajero dentro del régimen duradero del caudillo» (1980: 42). Esta sensación de derrota frente al autoritarismo que la novela deja en el lector aumenta por el continuo choque que existe entre el relato oficial de los hechos y la contrahistoria. La yuxtaposición de versiones contradictorias de lo ocurrido (la enorme distancia entre ambas da pie a numerosas ironías por parte del autor) evidencia el éxito del gobierno en el proceso de encubrimiento y tergiversación de los hechos que, finalmente, parece asegurar la continuidad de un sistema aparentemente eterno: los ideales de transformación de los estudiantes se convierten así en una derrota sin consecuencias, una más en la historia latinoamericana.

A nuestro modo de ver, el objetivo de Avilés Fabila no era (únicamente) escribir un testimonio de aquella tarde de 1968 en Tlatelolco que él mismo vivió en primera persona. En realidad hizo del relato de ese trágico acontecimiento el resorte novelesco con el que desvendar la que consideraba la mentira constitucional y democrática del sistema político de su país, a través de una estructura narrativa fundamentada en la ironía. Para ello, el autor mexicano asumió los rasgos fundamentales de la poética de la novela del dictador y aprovechó el componente intertextual que el reconocimiento del subgénero le proporcionaba para construir una parodia novelesca que sustentase una sátira de alcance continental. Transformó un partido político en un único personaje cu-

yos actos y contexto político eran perfectamente asimilables al referente histórico (PRI) y, al mismo tiempo, podía incluirse sin dificultad dentro del concepto abstractivo de dictador hispanoamericano, arquetipo axial del subgénero; de igual manera, adoptó la indeterminación cronotópica y la aplicó de forma paródica a su novela: el PRI se convierte así en el Partido Revolucionario Triunfante (PRT); Jacobo Zabludovsky, célebre periodista mexicano, aparece como Jacobo Babadowsky; los Juegos Olímpicos son la «Semana Deportiva Internacional». El objetivo de estos cambios no es esconder el obvio referente –México en 1968– sino incluir, irónicamente, a su Caudillo ficcional dentro del grupo de dictadores novelescos con los que se puede equiparar en el autoritarismo de sus métodos de actuación y estructuras de poder²¹⁷. Sin embargo, esta parodia no destruye el modelo novelesco, el autor realiza una transformación constructiva de la poética del subgénero y consigue articular una crítica política que amplifica el radio de alcance de su denuncia a todas las dictaduras latinoamericanas. A través de la ironía los dos niveles de significación –el propio de la novela del dictador y el de su desviación paródica– coexisten: testimonio de Tlatelolco y reflexión americanista sobre el poder son inseparables en la novela. El procedimiento creativo es inverso: el arquetipo literario del dictador es asimilado narrativamente a un referente histórico concreto anclado en el presente que no pertenece a la clase. Es la posibilidad de esa inclusión, manteniendo además el reconocimiento inequívoco del referente por parte del lector, lo que provoca una denuncia de alcance americano, análogo al conseguido por las novelas del dictador²¹⁸. En definitiva, la poética del subgénero es tan conscientemente transformada por Avilés Fabila que, por una parte, confirma la vigencia del modelo en la época de publi-

²¹⁷ Octavio Paz, en su artículo de 1976 «Las ilusiones y las convicciones» (incluido en *El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)* [1979]), afirmaba la existencia de una serie de problemas permanentes en la política mexicana, identificables tanto en el régimen instaurado por Porfirio Díaz como en los gobiernos del PRI: «tanto los liberales como los revolucionarios cambiaron las leyes del país pero no sus realidades. Victorias en el papel: el federalismo, la división y autonomía de los tres poderes, la democracia representativa. La realidad es otra: México es un país centralista, el poder legislativo y el judicial son apéndices obedientes del poder ejecutivo, Porfirio Díaz nombraba a los diputados y los senadores y después cada presidente revolucionario ha hecho lo mismo. En este aspecto, la única diferencia con el porfiriato es la existencia del PRI. El resultado de esta palpable contradicción entre la verdad legal y la verdad verdadera ha sido la aclimatación de la mentira en nuestra vida pública» (1979: 82). La novela de Avilés Fabila intenta iluminar esa mentira dirigiendo el foco no solo sobre el PRI sino también sobre el arquetipo dictatorial con el que se identifica Porfirio Díaz, de tal forma que la constatación –irónica– de los ilusorios límites que separan al PRI de los dictadores latinoamericanos (incluyendo el porfiriato) derrumbe la apariencia constitucional legitimadora que lo mantiene en el poder.

²¹⁸ Existe en consecuencia un doble sentido ideológico en la novela, causado por la adopción del subgénero y por su desviación paródica, la repetición (pastiche) y su recreación irónica (parodia); Linda Hutcheon expresa con exactitud este resultado propio de la parodia: «[...] irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm –textually and hermeneutically– the connection with the past» (2000: 125).

cación de su novela y, por otro lado, anuncia los drásticos cambios posteriores que, como veremos en el próximo capítulo, transformarán el subgénero radicalmente hasta remodelar (y agotar) sus rasgos fundamentales.

Una década después de la publicación de *El gran solitario de palacio*, la conciencia genérica revelada en forma de procedimientos paródicos se hace aún más evidente en la novela del cubano Lisandro Otero *General a caballo* (1980)²¹⁹. Se trata de una obra de corta extensión que, cronológicamente, se configura en el contexto de la proliferación de textos críticos que construyen retrospectivamente las bases teóricas del subgénero a partir de la publicación de *El otoño del Patriarca*, *El recurso del método* y *Yo el Supremo*. A su vez, en este mismo periodo, la segunda mitad de los años setenta, cristalizan una serie de transformaciones en el paradigma literario que, frente a las orientaciones mitologizantes, antirrealistas y autorreferenciales que enfatizan el carácter autónomo de la ficción literaria, priorizan una narrativa atenta a la grave coyuntura sociopolítica del momento y, por tanto, con una mayor vinculación con la realidad histórica referencial²²⁰.

Un autor como Julio Cortázar, quien, con la publicación de *Libro de Manuel* (1972), había escenificado, tal vez mejor que nadie, el cambio de rumbo de una parte de la narrativa hispanoamericana hacia la centralidad del *ethos* político en sus obras, provocado por un presente acuciante que exigía del escritor reestructurar las relaciones entre lo privado y lo público en el campo literario (Mudrovic, 1993)²²¹, expresaba,

²¹⁹ La novela fue publicada en La Habana por la editorial Letras Cubanas en 1980, es esta edición la utilizada en nuestro trabajo y a la que remiten las citas extraídas de la novela. Las fechas que figuran al final del texto (Boca Ciega, abril-mayo de 1972. Guanabo, agosto de 1977) y declaraciones realizadas por el propio autor nos remiten a un periodo de escritura (y reescritura) que alcanza prácticamente toda la década de los setenta.

²²⁰ Como ya hemos señalado, uno de los resortes fundamentales de este cambio está en el ciclo de regímenes dictatoriales que asaltaron el poder en los países del Cono Sur durante estos años, lo que va a tener un impacto global en la esfera cultural. Este periodo podría delimitarse desde el advenimiento del golpe militar de 1964 en Brasil hasta la llegada al poder de las Juntas Militares en Argentina en 1976, momento que, junto a la muerte de Salvador Allende en 1972, suponen reveses demoledores para las utopías socialistas de los sesenta.

²²¹ Estamos de acuerdo con las conclusiones de María Eugenia Mudrovic en su artículo «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80» (1993), para la estudiosa la década de los sesenta es un periodo en el que la práctica política y la literaria convivían de manera más o menos armoniosa, funcionando como esferas paralelas o escindidas que no se incomodaban; la transformación de este equilibrio entre lo público y lo privado provendría, en opinión de Mudrovic, de «la densidad histórica» y la «radicalización política» que afectó al campo literario durante los años setenta. Práctica literaria y práctica política convergen de tal forma en este periodo que lo político llega a ser «centro legitimador y organizador del sistema de referencias discursivas» y, virtualmente, «llegó a controlar la producción global del sentido» (445-447). Respecto al caso paradigmático de Cortázar, Mudrovic hace referencia a las polémicas que, ya desde comienzos de los años setenta, protagonizaron autores que defendían la autonomía de la obra literaria como Carlos Fuentes, Vargas Llosa o el propio narrador argen-

precisamente en el mismo año de la publicación de *General a caballo*, esta nueva perspectiva en las lecciones que impartió en la Universidad de Berkeley durante los meses de octubre y noviembre de 1980²²². En una de las conferencias que pronunció durante ese periodo en la universidad americana, de título representativo: «Realidad y literatura. Con algunas inversiones necesarias de valores» (2013: 293-306), el autor argentino desarrolla un punto de vista emblemático sobre lo que era y debía ser la literatura latinoamericana del momento:

Esa invasión despiadada de una realidad que no nos da cuartel es tan perceptible para los lectores como para los escritores conscientes de América Latina, y casi no necesito enumerar sus elementos más evidentes. Hoy y aquí, leer o escribir literatura supone la presencia irrenunciable del contexto histórico y geopolítico dentro del cual se cumplen esa lectura o esa escritura [...]. A medida que pasa el tiempo el contenido y la óptica de muchas obras literarias empiezan a reflejar las condiciones y los contextos dentro de los cuales han sido escritas; pero lo que podía haber representado una opción, como tantas veces lo fue en nuestra tradición literaria, es ahora el resultado de una compulsión. Todos estos factores relativamente nuevos pero que hoy se vuelven agobiadores, están presentes en la memoria y en la conciencia de cualquier escritor que trate de ver claro en su oficio; de todas estas cosas es necesario hablar, porque solo así estaremos hablando verdaderamente de nuestra realidad y de nuestra literatura (2013: 295).

Así pues, la escritura de *General a caballo* está incrustada en este doble contexto: un auge de textos críticos sobre la novela de dictador con la consecuente consolidación del subgénero a nivel teórico y pragmático y, paralelamente, un cambio de rumbo de una parte de la narrativa hispanoamericana hacia una perspectiva en la que prima «reflejar las condiciones y los contextos dentro de los cuales han sido escritas» o, como concluye Cortázar su conferencia, una literatura en la que «lo que cuenta no es ser un escritor latinoamericano sino ser, por sobre todo, un latinoamericano escritor» (2013: 304). Estos dos factores se entrecruzan en la elaboración de *General a caballo*, y deben tenerse en cuenta tanto para abordar la novela en relación al grupo genérico al que se

tino, frente a otros escritores como David Viñas, Mario Benedetti y Óscar Collazos que abogaban por una literatura netamente hispanoamericana y comprometida con su realidad; en este contexto, el cambio de orientación de Cortázar, adquiere una significación mayor que el propio autor quiso llevar al espacio público. Mudrovic interpreta de la siguiente manera determinados «gestos» del escritor argentino vinculados a la publicación de *Libro de Manuel*: «[Cortázar] destina los derechos de autor a la ayuda de presos políticos. Junto con las palabras iniciales y el contenido mismo de la novela, esta decisión ‘militante’ de Cortázar actúa como respuesta pública, mediatizada, a José María Arguedas, David Viñas y Óscar Collazos, escritores con los que previamente Cortázar había polemizado y ante los que había defendido la independencia ideológica y la pureza estética de la obra literaria. A solo tres o cuatro años de estas sonadas polémicas, el *Libro de Manuel* significó en manos de Cortázar un gesto público de autocorrección que no pudo pasar desapercibido» (447).

²²² Lecciones publicadas por Alfaguara en 2013 bajo el cuidado de Carles Álvarez Garriga (véase bibliografía).

adscribe como para analizar de qué manera el autor cubano modifica paródicamente los elementos nucleares de la poética del subgénero con un enfoque en el que la ironía y el humor tienen una importancia preponderante²²³.

La obra de Lisandro Otero, autor que demostró durante toda su vida un firme compromiso con el proceso revolucionario cubano en el que colaboró activamente²²⁴, ejemplifica, desde la base de una concepción política de la literatura, la progresiva adhesión a los postulados de una narrativa atenta a las circunstancias político-sociales de su tiempo. Fernando Alegría sintetiza la trayectoria literaria del autor cubano desde la publicación de su novela *Pasión de Urbino*, en 1964, hasta *Temporada de ángeles*, obra aparecida en 1982 (dos años después de *General a caballo*) de la siguiente manera: «Me parece que en este proceso Otero se mueve desde un plano experimental de ascendencia joyceana hacia una forma narrativa testimonial que coincide con las corrientes más fuertes de la reciente novelística cubana» (1993: x). Referencia a una «novela testimonial» que, en *General a caballo*, viene confirmada por declaraciones del propio Lisandro Otero en las que explicaba las circunstancias históricas concretas que motivaron la escritura de esta novela a partir de su experiencia como agregado cultural en la embajada de Cuba en Chile durante el gobierno de Salvador Allende y el profundo efecto que le produjo el golpe de estado de 1973:

Al iniciarse la década del setenta viví en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular y el presidente Allende. Creo que fue entonces que entendí la gran tragedia de nuestro continente, sus inmensas contradicciones, su magnitud física, el valor de sus epopeyas, los obstáculos en su desarrollo. Para mí aquello era una vivencia cotidiana: cada vez

²²³ En las lecciones dictadas por Cortázar en 1980 a las que hemos hecho referencia, el autor argentino dedica una de estas a tratar el humor en la literatura y en su propia obra, su perspectiva sobre el tema ilumina con estupenda clarividencia tanto el sentido político del humor como los procedimientos paródicos sobre el arquetipo mítico del dictador presentes en *General a caballo*: «El humor está pasando constantemente la guadaña por debajo de todos los pedestales, de todas las pedanterías, de todas las palabras con muchas mayúsculas, el humor desacraliza; no lo digo en un sentido religioso porque no estamos hablando de lo sacro religioso: desacraliza en un sentido profano. Esos valores que se dan como aceptados y que suelen merecer un tal respeto de la gente, el humorista suele destruirlos con un juego de palabras o con un chiste. No es exactamente que los destruya pero por un momento los hace bajar del pedestal y los coloca en otra situación; hay como una derogación, un retroceso en la importancia aparente de muchas cosas y es por eso que el humor tiene en la literatura un valor extraordinario porque es el recurso que muchos escritores han utilizado y utilizan admirablemente bien para, al disminuir cosas que parecían importantes, mostrar al mismo tiempo dónde está la verdadera importancia de las cosas que esa estatua, ese figurón o esa máscara cubría, tapaba y disimulaba» (2013: 159).

²²⁴ Otero participó en la lucha clandestina contra la dictadura de Fulgencio Batista y a partir de 1959 ocupó cargos políticos y culturales de gran responsabilidad en el gobierno cubano. Dirigió la revista *Cuba* de 1963 a 1969. En 1966 fue vicepresidente del Consejo Nacional de Cultura y, desde el año siguiente hasta 1968, dirigió *Revolución y Cultura*, su órgano difusor. Fue también Consejero Cultural de las embajadas cubanas en Chile, Unión Soviética y Gran Bretaña, y actuó como embajador de excelencia de la cultura cubana.

que caminaba por las calles de Santiago, hablaba con los amigos o leía los periódicos, se ponía de relieve la dimensión de nuestro drama (Bianchi Ross, 1989, s. p.).

En *General a caballo* el referente histórico de la novela va a ser un fenómeno político concreto, de candente actualidad en los años setenta: el golpe de estado protagonizado por militares que, bajo la coartada del mantenimiento del orden y la unidad nacional frente al peligro comunista, con el disfraz gubernamental y el apoyo estadounidense destruyen el régimen civil existente para imponer un sistema dictatorial controlado y dirigido por una Junta Militar, la cual actúa al servicio de los intereses de sectores privilegiados de la sociedad, defensores de la conservación del *statu quo*. Lisandro Otero no va a eludir la descripción específica y reconocible para el lector de una tipología dictatorial vinculada a un momento histórico concreto (modelo institucional, tipo iv), sin embargo, tampoco va a renunciar a la potencial amplitud referencial (geográfica y temporal) que le permite la poética de la novela del dictador, la posibilidad de extender la significación de su retrato político a «la gran tragedia de nuestro continente», de poner de relieve «la dimensión de nuestro drama». Como ya había sucedido en el caso de René Avilés Fabila, Lisandro Otero entendió que una posible manera de representar narrativamente una tipología dictatorial no incluida en el concepto abstractivo del arquetipo mítico haciéndola encajar dentro de los rasgos característicos de la novela del dictador era a través de procedimientos paródicos con una fuerte carga irónica que potenciasen la sátira política sin impedir el reconocimiento de los «componentes necesarios» del subgénero.

Nuestro análisis viene a incidir en este aspecto de la novela, revelador de una conciencia genérica significativamente coincidente con los rasgos esenciales del subgénero que hemos enumerado al comienzo de este capítulo. No obstante, hay que considerar que, como afirma Linda Hutcheon, parodia y sátira poseen numerosos puntos de contacto que provoca la confusión y el contagio entre ellos, lo que lleva a la investigadora canadiense a reconocer la existencia de formas híbridas a las que ya hemos hecho alusión: sátira paródica y parodia satírica. Hutcheon diferencia ambas modalidades en función de su intencionalidad: en el primer caso el autor se sirve de las estructuras parodiadas para potenciar la crítica a la realidad (extratextual) satirizada; en el segundo, el objeto de la sátira es una realidad (intratextual) –convenciones o usos literarios– que es criticada a través de procedimientos paródicos (1985: 82-83). A nuestro modo de ver, no hay duda de que la intención principal de *General a caballo*

corresponde a la primera modalidad híbrida propuesta por Hutcheon, sin embargo, existe también una fuerte crítica dirigida a uno de los elementos característicos del subgénero: el carácter mítico del tirano, su concepción a-histórica. Es en este punto donde los procedimientos utilizados por Lisandro Otero se diferencian de los que hemos podido observar en *El gran solitario de palacio*; el problema es el mismo, las soluciones adoptadas, empero, son opuestas: si Avilés Fabila transforma a su dictador institucional (tipo iv) en un personaje completamente asimilable con el arquetipo mítico, Lisandro Otero, por su parte, desarrolla un procedimiento inverso, desmitifica a los dictadores que forman el concepto abstractivo «dictador hispanoamericano» para asimilarlos a la historicidad de su dictador institucional, todos son ridículos y picarescos, una caricatura de lo sagrado, bufones de una representación sangrienta y trágica. Lisandro Otero registra de esta forma la imposibilidad del subgénero bajo las circunstancias del contexto político-social del momento: el pasado se analizará en función del presente y no al contrario; esta premisa desautoriza la concepción del dictador como enigma de lo americano, símbolo inherente a la identidad del continente. El gran valor de *General a caballo* radica en la habilidad narrativa demostrada por Lisandro Otero para, aun realizando esta transformación paródica de carácter radical, conseguir que su obra se incorpore de forma coherente y completamente identificable al grupo genérico²²⁵.

Pues bien, para profundizar en estos aspectos comenzaremos por una de las piedras angulares de la novela en su relación con el subgénero: el protagonista de la narración. Se trata del general ya retirado Aniceto Mendoza, militar con una exitosa carrera política en la República de Río Tinto, al que una mañana le proponen la oportunidad de ponerse al cargo del gobierno tras un golpe de estado. El lector asiste a la experiencia individual de este dictador durante las veinticuatro horas que dura su gobierno antes de ser depuesto y sustituido por otro militar. Desde el primer capítulo Otero construye de una manera totalmente reconocible los rasgos definitorios de su personaje a partir de dictadores históricos latinoamericanos con orígenes castrenses (Ubico, Trujillo, Gómez, Stroessner...). Por otra parte, sus orígenes humildes («su padre, obrero en una cordelería, le dejó en legado al morir la ropa que llevaba puesta»

²²⁵ Para Hutcheon la ambivalencia entre repetición conservadora y diferencia revolucionaria es parte de la propia esencia paradójica de la parodia. Esta puede ser desnormativa y subversiva pero, aun así, postula como requisito para su propia existencia una aceptación de formas y convenciones estables y reconocibles que pueden ser transgredidas dentro de unos límites: su imprescindible reconocimiento (1985: 96-99).

[8]) y la meteórica ascensión a posiciones de poder a través de todo tipo de corruptelas y engaños, son características del tirano ya presentes en varias novelas del subgénero anteriores. A este respecto, la influencia de Alejo Carpentier, reconocida por Lisandro Otero en varias ocasiones, se hace más ostensible al poseer el personaje de Aniceto Mendoza rasgos nítidamente picarescos en su biografía (son evidentes las similitudes con el medro social conseguido por Henry Christophe en *El reino de este mundo* o el Primer Magistrado de *El recurso del método*²²⁶). No obstante, más allá de estas características típicas de la especie literaria, el tirano creado por Otero se equipara de forma más específica, en función de las circunstancias descritas y los modos de actuación, a los dictadores que asumieron el poder tras golpes de estado en los años sesenta y setenta (Castelo Branco, Pinochet, Videla...).

Si contemplamos el personaje de Aniceto Mendoza desde las características predominantes vinculadas al arquetipo mítico, perpetuación en el gobierno y polarización del poder un único individuo, encontramos que el efecto paródico buscado por el autor es inmediato: apenas veinticuatro horas en el poder y una situación de dominio y control sobre el país que nunca llega a ser estable ni plena. Irónicamente, aunque estos dos elementos especificadores del concepto abstractivo no van a caracterizar la breve dictadura del general Aniceto Mendoza, sí estarán presentes en forma de deseo; de hecho, el protagonista se muestra frío y calculador en todas sus decisiones, y durante toda la novela sus acciones están siempre dirigidas a un único objetivo: conseguir el poder absoluto por encima de sus rivales y mantenerse en él a cualquier precio. El primer pensamiento del general, justo antes de aceptar el cargo de Presidente ante su viejo amigo Peñalver, Jefe de Estado Mayor y líder del golpe, perfila una personalidad caracterizada por la fría ambición y la voluntad de poder:

Aniceto Mendoza se puso de pie y caminó hasta la estantería de roble a la izquierda. Otra duda: ¿y Peñalver? No podría gobernar plenamente mientras le debiese el cargo. ¿Hasta qué punto quería usarlo de fachada, reservarse el poder y dejarle la representación nominal: el ceremonial y los símbolos? Tendría que destituir a Peñalver. No de inmediato, tan pronto se sintiese fuerte (13).

²²⁶ Carpentier comparó en varias ocasiones la figura del pícaro con el dictador hispanoamericano: «Al pasar de un continente a otro, el pícaro se alzaba al plano histórico, se hacía desmedido y terrible. Ya no se trataba para él de conseguirse la 'uña de vaca' del *Lazarillo de Tormes*, sino de forzar las puertas de la política. De manejar las trácalas y mentiras de la política quería. Y de pasar de ser Jefe de Gobierno – fuese civil o militar– por mágica operación de cuartelazo, elección amañada, plebiscito trucado, golpe de estado [...]. El pícaro se nos hizo Dictador Vitalicio, General Defensor de las Instituciones, Tirano Ilustrado» (Ramón Chao, 1974: 54).

Con la mente siempre concentrada en el deseo de permanecer en la presidencia y, como vemos, obtener la libertad de gobernar sin limitaciones externas, el general, hasta ese momento retirado y de nuevo en el caballo del poder, se mueve con desenvoltura y pulso firme entre cambios de gobierno, pactos con el embajador estadounidense, traiciones y complots de los altos mandos militares, represión de protestas obreras y estudiantiles y, en definitiva, la vorágine política de un golpe de estado en el momento extremo de caos, confusión e inestabilidad; un contexto retratado por Lisandro Otero con un ritmo vertiginoso y una narración concisa y precisa que resulta extremadamente adecuada para transmitir al lector los mecanismos internos y luchas de poder que entran en juego en ese periodo inmediatamente posterior a un levantamiento militar. Por otra parte, al enmarcar el tiempo de la narración en las veinticuatro horas de poder de Aniceto Mendoza, Otero consigue dar un nuevo perfil a su personaje, convirtiéndolo en una pieza sacrificable dentro de un engranaje mucho mayor. Al final de la novela será sustituido por otro militar: la máquina dictatorial continúa, el ejército tiene el control y los que realmente regentan el poder son las clases dominantes y el imperialismo extranjero aliado a las Fuerzas Armadas. El tirano personalista que representa toda una nación y que Aniceto Mendoza anhela ser ya no existe como figura, aunque la esencia de dominación, terror y represión sea exactamente la misma.

Aunque estos cambios en la caracterización del dictador retratado son una modificación crucial en la edificación narrativa del modelo genérico, Lisandro Otero mantiene elementos básicos de la poética constitutiva del subgénero: un dictador ficticio, un país imaginario pero reconociblemente latinoamericano, y un tiempo que, pese a que está concentrado en apenas veinticuatro horas, consigue proyectar su alcance referencial sobre la totalidad de la historia hispanoamericana gracias a un hábil manejo del recurso novelesco del manuscrito encontrado. En consonancia con la condensación extrema del tiempo narrativo, la acción principal transcurre en un único espacio, la Casa de las Especies, sede del gobierno de la República de Río Tinto, centro de poder donde Aniceto Mendoza, entre los retratos de sus antecesores en el gobierno, comienza la lectura de un viejo libro de historia del país, en el cual se rememora, con un relato alejado del discurso oficial («libro solferino que contenía insólitas revelaciones; no era un texto escolar» [47]), la trágica crónica política de Río Tinto y con ella la de todos los dictadores que precedieron al general Mendoza, una larga estirpe de tiranos que remite a aquellos prohombres que, con terca constancia histórica, han protagonizado la realidad

de los países americanos durante siglos. Río Tinto, como espacio imaginario, asume así una dimensión equivalente a Orolandia, Santa Fe de Tierra Firme o el innombrado país dominado por el Señor Presidente. Una significación simbólica cuya referencia concreta son los países de la zona caribeña, pero que refleja una realidad más amplia al ser evocados en su historia rasgos perfectamente reconocibles de dictadores de todos los lugares del continente: desde el conquistador gaditano Plinio Estrada, fundador de la nación, pasando por el reino transitorio del negro Bernabé Brassac, el caudillo Alfonso Iturralde de Tuesta, el populista Prisciliano Gorrín Matienzo, el déspota ilustrado Faustino Guzmán Valle o el sátrapa personalista Nicomedes Bastián, podemos descubrir junto al general Mendoza la biografía de una galería de tiranos imaginados y a la vez inconfundibles, figuras paradigmáticas de la historia latinoamericana que pasan ante nuestros ojos convirtiendo a la República de Río Tinto en el trasunto literario de toda Latinoamérica.

Las biografías de estos tiranos están intercaladas de manera discontinua en varios momentos de la narración principal, interrumpiendo la acción de la que es protagonista Aniceto Mendoza y amplificando la densidad temporal del relato. La interrelación estructural entre los dos niveles narrativos está perfectamente cimentada sobre el deseo del general de formar parte de la historia que está leyendo, agregar su nombre a la lista de dirigentes de la nación y ser, como ellos, Historia. Sin embargo, si esta suerte de *mise en abyme* que estructura la obra se caracteriza por poseer una fuerte unidad es, en nuestra opinión, gracias a otro aspecto, fundamental en la cabal comprensión del significado de la obra: la ironía y el efecto humorístico que esta provoca. Un tono que el autor mantendrá inalterado en ambas líneas narrativas y que no deja dudas sobre la relación directa entre el presente del golpe de estado que estamos presenciando y la historia de los gobiernos que el «libro solferino» describe.

Al comparar *General a caballo* con las novelas del dictador más célebres de los años setenta, Lisandro Otero expresaba en una entrevista las marcadas diferencias en la forma de abordar la realidad dictatorial: «Es cierto que enfoqué el fenómeno con menos pompa que los demás. Enfrenté con ironía el autoritarismo bufonesco de los dictadores. Hay menos dramatismo, trabajé con ingravidez, manipulando espuma más que lápidas de mármol» (De la Hoz, 2000). La ironía, pues, es la clave que articula la construcción del relato, y esta se desarrolla sobre un espacio narrativo configurado como un gran teatro «bufonesco» en el que las entradas y salidas de personajes se suceden sin cesar a un ritmo caótico, actores cuyos discursos y actitudes cambian de una escena a otra

dependiendo únicamente de sus intereses individuales. Las contradicciones entre el discurso oficial y la realidad son constantes en la obra: una institución que provoca un golpe de estado para restituir el orden y en la que solo reina el caos; unos hombres que revocan la autoridad civil en pos del supuesto bien común de la nación y en los que encontramos únicamente egoísmo y motivaciones personalistas. Este es el marco en el que se desarrolla la novela, un tono irónico que fluye fundamentado en la autenticidad con que Lisandro Otero construye personajes, ambientes y lenguaje, y la absurda verosimilitud con la que avanza la trama.

Nada escapa a la ironía. Las actitudes, las acciones y el mismo lenguaje son mostrados desde una lente cómica que ilumina la parte más artificial e hipócrita de su esencia. Un ejemplo claro son las palabras con las que Aniceto Mendoza pide a los distintos partidos políticos formar un gabinete de gobierno que, por supuesto, será solo una fachada constitucional para el golpe:

No sabe usted bien, don Salustio, cuánto me complace esta entrevista. Tanto, que de no haberla solicitado usted, yo mismo le habría llamado. Nunca pensé que mi gobierno podía transcurrir desentendiéndose de aquellos que han dado sobradas pruebas de dedicación a la causa nacional [...] créame que me honro al pedir a usted que sea el Primer Ministro de mi gobierno, y de aceptar, le pediría que forme de inmediato un gabinete con los dirigentes principales de su partido (27).

Este discurso se repetirá cuatro veces en las veinticuatro horas de gobierno del general Mendoza, lo que provoca un efecto humorístico que subraya el vacío cinismo del lenguaje del poder. Por otra parte, la sucesión carnavalesca de partidos destituidos del gobierno por el general Mendoza dan un tono de farsa que va elevándose según van siendo entronizados y destronados sucesivamente el partido conservador, los demócratas-cristianos, los reformistas, y finalmente, ironía máxima y causa última de la caída del poder del protagonista, llega la petición de formar gobierno al Partido Socialista, decisión paradójica pero absolutamente coherente con las circunstancias descritas en la novela y la única motivación del protagonista: alcanzar el poder y mantenerse en él. Esa coherencia provoca que la ironía camine pareja a la imposibilidad de Aniceto Mendoza de convertirse en un «dictador hispanoamericano» arquetípico, precisamente porque, como el «libro solferino» ha mostrado al lector, ese arquetipo nunca existió en Río Tinto más allá del falso mito construido por el discurso oficial. De esta manera, Lisandro Otero nos revela la historicidad de cada una de las tipologías de tiranos hispanoamericanos, desmitificándolas y, por ende, haciendo, irónicamente, del deseo del general Mendoza

una realidad: él es parte de esa historia de dictaduras, su retrato estará expuesto en la sala principal de la Casa de las Especies, ya que será un dictador más en la interminable relación de tiranuelos ególatras y bufonescos de la República de Río Tinto.

Durante la trama, el resultado humorístico que deriva de la falsedad de las acciones y palabras de los personajes se sucede sin pausa hasta cerrarse en una ironía final en la que todo el contexto se vuelve contra el general Mendoza. Un personaje en el que Lisandro Otero carga las tintas para subrayar su hipocresía es el Embajador norteamericano, defensor de los intereses imperialistas de su país y apoyo imprescindible para aquel que quiera estar en la cúspide del gobierno de Río Tinto. La primera reunión de Aniceto Mendoza tras tomar el poder será significativamente con él y su beneplácito al golpe de estado en ese momento contrasta con el discurso dirigido al general antes de su obligada dimisión:

El gobierno de los Estados Unidos siempre había estado en la mejor disposición de ayudar a los países en vías de desarrollo siempre que manifestaran su madurez. Pero la expropiación perjudicaba a millares de pequeños accionistas, la savia misma del pueblo norteamericano, la esencia del sistema democrático. El Embajador no estaba seguro, incluso, de que ese fuese el sentir del pueblo de Río Tinto por cuanto el gobierno que ejecutaba esas medidas no emanaba de una elección (85).

Las palabras del Embajador poseen tal grado de cinismo al compararlas con las anteriormente pronunciadas que el efecto cómico en el lector es inevitable. Su carga crítica proviene precisamente de la verosimilitud del personaje del Embajador, de la autenticidad con la que la situación se ha planteado.

Esta novelita a la que Lisandro Otero llamó «divertimento» es, más allá de su tono por momentos jocoso, una narración tremendamente crítica con el autoritarismo, ya que el constante distanciamiento irónico que presenta da al lector los instrumentos precisos para desentrañar los engranajes del poder y analizar su más profunda naturaleza histórica. Otero supera cualquier partidismo panfletario que pudiera mermar las cualidades literarias de su obra al reflexionar, desde una ironía de contundente mordacidad crítica, sobre los absurdos y contradicciones de estos regímenes políticos, siempre dejando que el lector, desde la risa provocada por las situaciones y personajes, al mismo tiempo verosímiles y absurdos, llegue al centro de un conflicto que, si no fuera verdaderamente trágico, sería inevitablemente cómico. En realidad, Otero consigue que en *General a caballo*, la dictadura sea trágica precisamente por su carácter ridículo y bufonesco.

Por otra parte, el efecto que producen los procedimientos paródicos conlleva a su vez una carga crítica sobre el subgénero: la imposibilidad de mantener, en la coyuntura política de los años setenta, una imagen arquetípica del dictador hispanoamericano cuya esencia mítica estaría vinculada al enigma de la identidad americana. La representación que lleva a cabo Lisandro Otero en esta novela desestima los fundamentos míticos de la figura de los tiranos americanos a través de una sustanciación histórica del concepto abstractivo aparejada a una revisión paródica de la narrativa sobre el fenómeno; una contra-historia que usa la ironía y el humor como agentes deslegitimadores de la verdad oficial y del imaginario popular sobre los tiranos. En la novela, Aniceto Mendoza –y con él las dictaduras que pueblan el presente de los países americanos en los años setenta– se integra de forma coherente en la serie de tiranos absurdos, ridículos y de índole picaresca que han gobernado la nación de Río Tinto. De esta forma, las veinticuatro horas de gobierno del general retirado y los treinta y cuatro años que, según cuenta el «libro solferino», permanece en el poder Faustino Guzmán Valle, no son más que repeticiones del mismo relato histórico protagonizado por hombres ávidos de poder que aprovechan la situación de dependencia y sometimiento al capital extranjero, endémica en tierras americanas. En la perspectiva del autor cubano el problema central estaría, por tanto, en unas determinadas estructuras históricas de dominación de las que los dictadores son una consecuencia, un reflejo del absurdo de sus efectos.

El contexto histórico de los años setenta, como forma de «esa invasión despiadada de una realidad que no nos da cuartel» a la que se refería Cortázar, ocupa así el eje sobre el que gravitan los restantes elementos referenciales de la novela, articulando de esta forma una crítica a las bases del subgénero desde el interior de su propia poética. Frente a la representación mítica, totalizante, anclada en un tiempo cíclico, que adjudicaba a la dialéctica entre el individuo histórico y el arquetipo dictatorial un significado inherente a la identidad esencial del ser americano, Otero desnuda a sus dictadores de cualquier ropaje mítico y los presenta como sempiternos instrumentos a favor del mantenimiento de la dependencia al imperialismo y de la perpetuación del orden impuesto por las clases dominantes.

Mario Benedetti (1980) calificó la novela de Lisandro Otero como una posdata humorística al ciclo de los caudillos en la novelística latinoamericana. Creemos que, en parte, tiene razón el autor uruguayo al definir el texto como «Posdata»: fuera del tiempo del discurso aunque incluido en él. En nuestra opinión, *General a caballo* tiene un valor representativo dentro del contexto histórico-literario en el que surge, es un inteligente

caballo de Troya dentro del subgénero; constata, paradójicamente, la inviabilidad en el contexto de los setenta de la continuidad de una poética que –aparentemente– el texto asume y pone en práctica. Sin embargo, una lectura atenta a su configuración nos revela una conciencia genérica que permite a su autor construir una suerte de contragénero, es decir, un texto que acepta y respeta las convenciones propias de la constitución formal del subgénero pero transgrede los elementos ideológicos (García Berrio y Huerta Calvo, 2009: 146). Desde esta perspectiva *General a caballo* adquiere un alcance duplo: es tanto una sátira política contra las dictaduras latinoamericanas presentes y pretéritas como una reivindicación de una literatura que asuma la «presencia irrenunciable del contexto histórico y geopolítico dentro del cual se cumplen esa lectura o esa escritura», y en la que, además, está implícita una denuncia del agotamiento de determinadas visiones esencialistas del ser americano preponderantes en la narrativa de las décadas precedentes. La puesta en práctica de una interpretación del fenómeno dictatorial desde su realidad histórica concreta, bajo parámetros que aborden prioritariamente la urgente coyuntura del momento, evitando el fatalismo implícito en las construcciones mitologizantes y atemporales presente en las obras más célebres del subgénero y una determinada ambigüedad ideológica inasumible para los escritores que defendían una orientación más comprometida con las graves circunstancias sociopolíticas del continente. Así pues, la propuesta paródica de *General a caballo* adquiere plena coherencia en el contexto de un cambio de paradigma literario a partir del cual se reconfigura radicalmente el equilibrio entre vanguardia política y vanguardia estética que había funcionado como soporte imprescindible para la consolidación y evolución de la novela del dictador a partir de los años cincuenta.

7.2. Americanismo y vanguardia: hacia la consolidación del subgénero.

En un estudio de los años treinta dedicado al análisis del tiempo y el espacio en las novelas de Goethe, Mijaíl Bajtín (1999) dio forma a su concepto de cronotopo²²⁷ apoyándose en la idea de «plenitud del tiempo» desarrollada por Goethe en *Viaje a*

²²⁷ Recordemos que fue el autor ruso quien acuñó el término y lo definió como «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1989: 237).

Italia (1786-1788). Este «sentimiento» de tiempo se materializa de forma concreta en el encuentro del poeta alemán con la ciudad de Roma. El propio Goethe describe el impacto que le causó este descubrimiento de la siguiente forma:

Es sobre todo la historia la que se lee aquí de un modo muy diferente en comparación con cualquier otro lugar del globo. En otros lugares llega uno hacia lo leído como desde fuera; aquí parece que se lee desde adentro: todo esto se extiende en torno de nosotros y al mismo tiempo parece que provienen de nosotros mismos. Y esto no tan solo se refiere a la historia romana, sino también a la historia universal (cit. pos. Bajtín, 1999: 232).

Explica Bajtín que Goethe percibe en ese encuentro «la sincronía, la coexistencia de los tiempos en un solo punto del espacio», de tal forma que «la esencia del tiempo histórico en un pequeño terreno de Roma, la coexistencia visible de diferentes épocas convierte al espectador en una especie de participante de los destinos universales. Roma es el cronotopo de la historia humana» (1999: 232-233). El teórico ruso afirma que, de manera similar, en las novelas más logradas artísticamente «todo el mundo y toda la vida se representan bajo el ángulo de la totalidad de una época» (235), ya que «la acción sucede en ellas en un pedazo limitado del espacio terrestre y abarca un tramo muy breve del tiempo histórico. Sin embargo, detrás del mundo de la novela siempre se percibe el mundo nuevo y totalizado» (238). Por tanto, el espacio y el tiempo poseen una indisoluble unidad que es posible aprehender artísticamente bajo una forma novelesca que fusione pasado y presente en un cronotopo totalizador.

En el subgénero de la novela del dictador la imagen de un país cuyos habitantes viven sometidos a la dictadura de un solo hombre (con un espacio central para el palacio donde ese gobernante vigila a todo un pueblo mientras toma las decisiones que determinarán el destino de la nación) se convierte en un cronotopo capaz de representar la totalidad de la geografía y la historia cultural y político-social de América Latina, o, mejor dicho, una determinada interpretación de la realidad de la región. Este cronotopo –y el personaje dictatorial al que está indivisiblemente unido–, a diferencia de la Roma real (aunque subjetivada) de Goethe, es un mundo ficcional y eminentemente textual que actúa como correlato de un referente abstracto reconocible como realidad histórica, pero cuya representación está establecida sobre coordenadas simbólico-míticas. La forma novelesca de este cronotopo (en su estructura y expresión) pide la colaboración activa del lector en la configuración del sentido de un espacio que no es un mero recipiente en el que se desarrolla la acción narrativa sino que se construye de forma latente en el nivel interno del texto, produciendo significados que, en el acto de la

lectura, trascienden metafóricamente el referente externo que funcionó como célula germinal de la novela. A este respecto, Víctor García de la Concha ha subrayado la importancia del espacio para la producción activa de significados en novelas que gravitan hacia lo simbólico:

[El espacio de la novela] sustenta y expresa ideas, sensaciones y sentimientos; dialoga intertextualmente con otros espacios de categoría análoga, y, maridado con el tiempo, se eleva por encima de la cronología particular del relato del que forma parte y proyecta al lector al espacio de los universales: de la anécdota a la categoría (2010: 10).

Ese tránsito de la anécdota a la categoría, la reconstrucción de la imagen metafórica implícita en un texto de apariencia totalizante (circular, completo, verbalmente autosuficiente) es el paso previo a la doble dirección interpretativa hacia la que las novelas del subgénero apuntan, reclamando de esta forma la cooperación del lector en la descodificación de la realidad novelesca: la individual/nacional y la americana/transnacional. La potencial concretización del plano narrativo en un sentido abarcador transnacional es posible gracias a la existencia –tanto en el plano de la creación como de la recepción– de un marco de referencia común que crea canales de conexión entre los campos de referencia internos y externos de la obra²²⁸: el pensamiento americanista.

Este marco de referencia común se sustenta sobre la continua y obsesiva presencia de un cuestionamiento sobre el «ser americano» en el pensamiento hispanoamericano desde la Independencia a la actualidad. Una reflexión ontológica en constante transformación que se afianza durante todo el siglo XX como eje axial del discurso cultural del continente, fecundando tanto el ensayo como la narrativa. Una gran parte de los escritores, desde los autores de la generación del 37 argentina hasta los novelistas hispanoamericanos más laureados de los años sesenta, han compartido el afán por definir una imagen de lo americano, comprender su lugar en el mundo occidental, crear métodos para profundizar en el sentido de su realidad histórica, en definitiva, indagar sobre lo que es América y lo que significa ser americano. La dicotomía civilización/barbarie, el arielismo, el hispanoamericanismo, el mestizaje, son ideologemas²²⁹

²²⁸ Conceptos desarrollados por Benjamín Harshaw (1997), ya tratados en el capítulo 5 del presente estudio.

²²⁹ Julia Kristeva define ideologema como «una función intertextual que se puede leer 'materializada' en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales» (1978: 148). Nos interesa como concepto que integra lo histórico-social y lo textual, pudiendo revelar la condensación de un pensamiento dominante en la materialidad lingüística de la novela. En el ámbito de la narrativa hispanoamericana el concepto fue utilizado

que componen este discurso identitario y, como ya hemos comprobado en el presente trabajo, van a determinar de manera especialmente relevante el subgénero de la novela del dictador. De hecho, la figura del dictador y el cronotopo que lo envuelve y determina van a construir una imagen trascendente a partir de este soporte ideológico-discursivo y la imagen más o menos unificada de América que estas ideas generan. Estudiadas desde esta perspectiva, *Facundo*, *Amalia*, el cuento «Las fieras del trópico», *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*, son obras que reflejan, en el flujo histórico de reinterpretaciones, transformaciones y modulaciones, ideologemas vertebradores del pensamiento americanista. Como resultado, la poética que van a edificar estos textos narrativos se presenta como una proteica plataforma que pone al alcance de la mano de los escritores posteriores la posibilidad de transfigurar literariamente una determinada interpretación de América Latina, en la cual el dictador es un elaborado y enigmático símbolo del *ethos* histórico del continente y el cronotopo de la novela un trasunto ficcional de la Roma goethiana: un espacio en el que pasado y presente se funden proyectando una idea de América como totalidad.

En las décadas que suceden a la fundación del subgénero —años cincuenta y sesenta— la concepción de una América unitaria a partir de la frontera geográfica, lingüística y cultural que supone el río Bravo —y la interpretación de los factores que determinan la identidad de la región— continúa viva en el pensamiento hispanoamericano, con mayor o menor intensidad, oscilando entre lo nacional y lo universal, la utopía y el pesimismo, lo mítico y lo histórico. Aunque los autores parten de planteamientos caracterizados por su diversidad, dependientes tanto de condicionamientos históricos, político-sociales y económicos específicos como del desarrollo y consolidación de nuevos métodos de interpretación de la realidad (psicología, marxismo, antropología, sociología...), las formulaciones de carácter americanista siguen siendo un rasgo paradigmático de la literatura producida en la época, tanto en el género ensayístico como en la narrativa de ficción. En esencia, las obsesiones continuán siendo las mismas, presentes desde los primeros años del novecientos: encontrar el lugar que ocupa América en el contexto histórico de Occidente, reflexionar sobre lo autóctono y nacional con una proyección latinoamericana y universal, indagar en las claves del imaginario cultural con el fin de desvelar dinámicas ocultas en las sociedades y, en definitiva, encontrar las claves histó-

analíticamente por Irlemar Chiampi en su ensayo *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana* (1983), con excelentes resultados metodológicos.

rico-sociales y culturales que contribuyen a la construcción de una identidad americana cuya singularidad se revela siempre problemática y fugitiva.

En el centro de este debate sobre la especificidad de lo americano se encuentra la dependencia del conjunto respecto a una potencia exterior, un eje colonización-descolonización que funciona como centro de gravedad homogeneizador de un conjunto de sociedades heterogéneas y caleidoscópicas²³⁰. Esta dependencia no es solo política y económica sino que tiene repercusiones en el campo cultural de hondo calado, decisivos en la comprensión del discontinuo y diversificado proceso modernizador de los países del continente, por lo que, lógicamente, su presencia como objeto de discusión en los discursos americanistas es preponderante. En este contexto, la tensión entre lo regional, lo nacional, lo continental y lo universal se imbrica con la reflexión crítica sobre este mismo proceso modernizador, la polarización ideológica del pensamiento político a partir de los años cincuenta y sesenta y la profundización en los resortes profundos y transhistóricos del imaginario americano. De esta forma, —como defiende Julio Calviño (1988) refiriéndose a la narrativa del dictador pero perfectamente aplicable a horizontes más amplios del pensamiento hispanoamericano— historia, ideología y mito se proyectan como importantes elementos catalizadores y fuerzas temáticas cuya relación dialéctica valida la óptica americanista de los autores.

El carácter antirracionalista y eminentemente crítico con las formulaciones de signo liberal-positivista es un rasgo predominante en estas propuestas, sobre todo a partir de los años veinte pero ya presentes en la forma ensayística desde finales del siglo XIX en textos paradigmáticos como «Nuestra América» de José Martí o *Ariel* de José

²³⁰ La situación de dependencia respecto a potencias extranjeras a lo largo de su historia (metrópolis ibéricas, potencias europeas y, posteriormente, imperialismo estadounidense) y su integración subordinada en el orden capitalista mundial han sido a partir de los años sesenta —en parte gracias a la aceptación y divulgación de las denominadas «teorías de la dependencia»— los factores preponderantes a la hora de definir y justificar la unidad latinoamericana frente a su evidente diversidad cultural. El historiador Alain Rouquié expresa este punto de vista centrando su atención en el imperialismo estadounidense: «un destino colectivo forjado por evoluciones paralelas, una misma pertenencia cultural a Occidente y una dependencia multiforme en relación con un centro único situado en el mismo continente: los factores de unidad superan y a la vez confirman la perturbadora continuidad lingüística de la América portuguesa y, a fortiori, de la América española» (1990: 25). No difiere mucho la opinión que César Fernández Moreno expresa en el texto que introduce el volumen, publicado en 1972, *América Latina en su literatura* (2000); en esta introducción el autor se cuestiona la dificultad de concebir el conjunto de naciones de América Latina como una totalidad, sin embargo, encuentra en la dependencia un elemento homogeneizador: «América Latina, entidad todavía no definida, pero que presenta a simple vista la consistencia de lo real. Si profundizamos en busca de las raíces de esta ostensible unidad, su historia suministra esta primera nota: sucesiva dependencia del conjunto respecto de una potencia exterior. Primero, de las monarquías ibéricas; cuando ellas caen, los ingleses y luego los norteamericanos erigirán a expensas de América Latina sus imperios sucesores, nota en lo político pero sí en lo económico. Esta nota de dependencia sería, acaso, la primera a considerar para determinar el fugitivo concepto de América Latina» (9).

Enrique Rodó. Consideramos especialmente revelador de esta orientación el seminal texto del poeta cubano, publicado en 1891²³¹, ya que supone una propuesta de reconocimiento e reintegración de una auténtica América «desdeñada», oculta tras el discurso institucionalizado de la modernización europeizadora y la confianza ciega en el progreso. Julio Ramos (2009) analiza el célebre texto de Martí —enfocado desde su posición central como referente fundamental del americanismo²³²— y subraya cierta ambigüedad subyacente en la teleología martiniana: si por un lado Martí proyecta hacia el porvenir la superación de una fragmentación de tradiciones en pugna y la reconstrucción de una América orgánica, por otra parte, «la historia no es vista como el devenir armonioso de la perfectibilidad futura, sino más bien como el proceso de luchas continuas, de un "pasado sofocante" que dispersa y aleja al cuerpo de la armonía originaria» (399)²³³. Para Ramos, Martí no renuncia a su fe en el progreso y expresa un terror a la fragmentación y el desorden similar al demostrado por la burguesía que defiende el proyecto liberal legitimado sobre la necesidad de consolidación de los estados-nación, sin embargo, el poeta cubano rechaza la validez de la oposición civilización/barbarie y reivindica lo autóctono y el «hombre natural» «como el fundamento necesario —aunque manchado en sangre y olvidado— de la definición del ser y el buen gobierno» (401). De esta forma, el clásico binomio sarmientiano pierde su razón de ser, se convierte para Martí en una batalla entre «la falsa erudición» y la «naturaleza». No obstante, esto no significa que la literatura pierda la autoridad de la representación: una vez alejada de la imitación de la «biblioteca europea», la creación literaria se convierte en «el discurso que aún podía representar el origen, lo autóctono y todos aquellos márgenes que los lenguajes racionalizadores, distintivos de la modernización, no podían representar» (407), afirma Ramos.

A nuestro modo de ver, en Martí encontramos ya esbozados los planteamientos básicos que van a fundamentar los discursos identitarios a lo largo del siglo XX: en primer lugar, la configuración de un «nosotros» contrapuesto a un enemigo exterior e interior («El tigre de adentro» y «el tigre de afuera») que no permiten el reconocimiento

²³¹ Publicado el 10 de enero de 1891 en *La Revista Ilustrada* de Nueva York, y el 30 de enero del mismo año en la mexicana *El Partido Liberal*.

²³² Para la vigencia de discurso martiano a lo largo del siglo XX desde distintos enfoques véase la compilación de ensayos coordinada por María Teresa Bosque Lastra y Jesús Serna Moreno *José Martí a cien años de Nuestra América* (1993).

²³³ Teodosio Fernández advierte de la posibilidad de que esta preferencia por una dimensión esencial, ajena a la historia, pueda provenir del pensamiento krausista que Martí conoció en su primer destierro en España (1871-1874) (1995: 139).

e inclusión en el proyecto continental de los «elementos naturales» que le son propios, de esta forma Martí rechaza la posibilidad de conocer la realidad del continente a partir de la adopción de parámetros de una cultura ajena, a la vez que reivindica lo autóctono y la posición central en la definición del ser americano de aquellas culturas condenadas a permanecer en los márgenes del proyecto civilizador, elementos que deben ser asimilados para la verdadera construcción de un proyecto de futuro; en segundo lugar, la reivindicación de una verdadera expresión americana, para tratar este aspecto recordemos una célebre afirmación de Martí: «Conocer el país y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de tiranías» (Martí, 2005: 40)²³⁴, con esta proclama el poeta cubano no solo defiende sus ideas sobre el buen gobierno basadas en la necesidad de una verdadera independencia cultural sino que, además, deslegitima el discurso cientificista y técnico engarzado al proyecto político liberal de orden y progreso para abogar por la consecución de una expresión literaria propia, capaz de asimilar lo ajeno desde lo americano («Injértese en nuestras Repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras Repúblicas. Y calle el pedante vencido» [40]), atribuyendo así a la literatura la capacidad de acercarse al mundo americano, conocerlo y cambiarlo. En este sentido concordamos con Julio Ramos cuando afirma que Martí concibe la literatura «como una hermenéutica privilegiada, acaso la única capaz, en la sociedad secularizada, de reconstruir la experiencia de la totalidad perdida» (2009: 408), es decir, el arte literario entendido como la clave para descifrar «el enigma hispanoamericano». Esta concepción –entendida en un contexto histórico en el que los escritores están reconfigurando su posición jerárquica y autoridad discursiva en el campo cultural– convierte a «Nuestra América» en un texto-símbolo de la conversión ejemplar del artista en intelectual (Weinberg, 1993: 30). Un texto en el que se legitima un discurso literario «natural», fundamentado en la tradición autóctona frente a la retórica de los «letrados artificiales» del discurso institucional del estado. De esta manera, Martí sitúa la dimensión estética en el centro de la crítica ideológica de la cultura: la realidad latinoamericana se tematiza desde un plano artístico. Dice el autor cubano: «La prosa, centelleante y cernida, va cargada de idea» (42), frase en la que ética y estética coinciden en la crítica al presente y una visión del futuro: el arte y la imaginación son vías de conocimiento al verdadero ser americano. Con «Nuestra

²³⁴ Citamos de *Política de Nuestra América* (2005: 37-44), edición de textos políticos del autor cubano al cuidado de José Aricó y prologado por Roberto Fernández Retamar.

América» José Martí escribe un texto en el que el quehacer privado del artista confluye con lo público, la autoridad literaria de la representación no se aleja de lo social sino que se encuentra con ello en su capacidad de representar aquello que es indescifrable para la ciencia: la representación auténtica del «nosotros». La lengua y la voluntad de estilo participan plenamente de un discurso ideológico que se enfrenta con los proyectos modernizadores, no solo en el plano de los contenidos sino también «con los usos 'científicos' de la lengua que lo político-estatal, dominado por el positivismo, tendía a privilegiar» (Ramos, 2009: 407).

José Martí esboza así la matriz básica de los discursos americanistas que van a nutrir ideológicamente el contenido y la forma de la novela del dictador: América como enigma y la literatura como discurso capaz de iluminar las claves de una realidad multifacética, esquiva a cualquier simplificación. «La salvación está en crear» (42), afirma el poeta cubano, lo que supone una verdadera proclama de futuro en la que la literatura, en su dimensión estética, encontraría los puntos de confluencia con la crítica, asumiendo su función político-social en la comunidad de la que forma parte. Esto conlleva la superación de la «cultura impuesta» de la época colonial y de la «cultura imitativa» posterior a la Independencia, dando entrada a una «cultura crítica» en la que la discusión de los modelos europeos y el reconocimiento de lo peculiar americano permita una aproximación verdadera a la realidad ontológica del continente²³⁵. Desde esta perspectiva, como afirma Liliana Weinberg, «Nuestra América» se configura como «la intuición de un mundo de cultura, de cultura mestiza y sincrética» (1993: 29). Martí sienta las bases de una legitimación: la de lo literario –incluida, por supuesto, la ficción novelesca– como discurso encargado tanto de representar la simbolización de la identidad americana en su origen primigenio como de superar críticamente las dicotomías simplificadoras que definen la realidad de la región a partir de la supuesta existencia de un nudo gordiano que solo podría cortarse a través de la aniquilación de uno de los términos en liza.

La novela del dictador es un subgénero que por su propia constitución arraigada en la realidad político-social y cultural del continente, el carácter crítico-ideológico y políticamente comprometido que la propia temática tratada obliga, y su evolución formal paralela a la irrupción de las vanguardias artísticas, traduce ejemplarmente la privi-

²³⁵ Liliana Weinberg (2004: 44) toma esta periodización del filósofo y sociólogo argentino Gregorio Weinberg.

legiada capacidad crítica que José Martí anuncia para la creación literaria en el proceso de desvelamiento de la realidad americana. Una mirada atenta a las transformaciones acaecidas en la configuración del subgénero a lo largo de la historia nos permite indagar en una serie de modalidades interpretativas sobre la identidad del continente que, en estos textos narrativos, aparecen plasmadas artísticamente a partir de la creación de mundos ficcionales que remiten a la confluencia entre imaginario colectivo e individual, la América mítica y la histórica. En esta estrecha relación entre ciertas configuraciones culturales de carácter americanista y las novelas del dictador va a ejercer una función estructuradora la compleja red de oposiciones binarias que han determinado el pensamiento latinoamericano desde la independencia. Fernando Aínsa (1986) ha subrayado la importancia de estas divisiones dicotómicas en la comprensión y formación de la identidad cultural iberoamericana, la cual, en su opinión, «se ha caracterizado desde siempre por el enfrentamiento dualista en parejas de valores, conceptos y tendencias políticas, filosóficas y estéticas de carácter antinómico, cuando no abiertamente contradictorias» (66). Para el crítico uruguayo las parejas antinómicas recurrentes en la historia del continente (unidad y diversidad, civilización y barbarie, nacionalismo y cosmopolitismo, dependencia e independencia, tradición y ruptura, lo autóctono y lo importado, campo y ciudad, espíritu arielista y materialismo calibánico, conservador y liberal, derecha e izquierda...) muestran connotaciones positivas o negativas variables en función del periodo histórico, el país y «los puntos de vista estéticos, ideológicos o políticos en juego» (71), por lo que, con frecuencia, la frontera que separa las diferentes conceptualizaciones se muestra ambigua y oscilante, dando lugar a una interacción dialéctica entre ellas.

No obstante, también ha existido una clara tendencia a una polarización extrema entre estos términos (a menudo promovida e instigada desde posiciones de poder), lo que ha generado una tensión permanente que ha resultado sumamente productiva para el pensamiento latinoamericano y, a fortiori, también para una narrativa que, a lo largo del siglo pasado, ha encarnado esa polarización en opciones creativas y posicionamientos ideológicos entre los que los autores debían debatirse²³⁶; en este contexto se integró a la narrativa —en muchas ocasiones de manera artificial y excesivamente esquemática— en la sucesión de imágenes contrapuestas que, desde lo literario, alimentaban los debates

²³⁶ Fernando Aínsa afirma que «puede decirse sin exagerar que buena parte de las polémicas literarias americanas han girado alrededor de estos temas, reflejo de un proceso dialéctico permanente entre nociones como tradición y novedad, continuidad y ruptura, integración y cambio, evolución y revolución, evasión y arraigo, apertura hacia 'otras' culturas y repliegue aislacionista o defensivo sobre sí misma. El artista iberoamericano se ha debatido entre estas dos visiones en conflicto» (1986: 70).

sobre la identidad en el campo cultural del continente. Sin embargo, como preconizaba Martí, más allá de las posturas simplificadoras, el discurso literario ha llevado al plano estético las contradicciones inherentes a estas parejas antinómicas, la densa complejidad de sus problemáticas relaciones, la ambigüedad de su significación dentro de las dinámicas histórico-sociales de una modernidad más deseada que efectivamente alcanzada. Como consecuencia de esta indagación novelesca, ciertas orientaciones narrativas han llegado a mostrar una condensación simbólica de los conceptos en pugna, en una imagen única que integra holísticamente las antinomias o analiza determinados procesos específicos de la realidad continental a través de categorías como la transculturación, el mestizaje o la hibridez.

En el caso específico de la novela del dictador hemos podido comprobar cómo la pareja antinómica civilización/barbarie ha funcionado como referencia privilegiada en la configuración ideológica y constructiva del subgénero. Las razones de la sorprendente persistencia de la discusión en torno a esta dicotomía a lo largo del siglo pasado nos remiten a su vinculación como base ideológica del proyecto liberal y la adopción del positivismo como filosofía oficial a finales del diecinueve y, consecuentemente, su carácter referencial como objeto de debate y crítica desde el ideario antipositivista de las primeras décadas del novecientos. Asimismo, consideramos que el dualismo civilización/barbarie ha demostrado a lo largo de la historia hispanoamericana poseer dos características fundamentales para explicar su vigencia: una amplitud conceptual (presente desde su mismo origen) capaz de absorber semánticamente las imágenes y contra-imágenes sucesivamente propuestas para la interpretación de la realidad americana y, complementando este aspecto, una disposición de los términos para la metamorfosis semántica, es decir, la capacidad de provocar la aceptación de la terminología incluso cuando sus significados son radicalmente distintos a los planteados originariamente. A este respecto, Rafael Humberto Moreno-Durán reflexiona en su ensayo *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída* (2002) sobre la permanencia en el debate cultural de un binomio que, en su opinión, ni siquiera debería haber existido en Latinoamérica dado su carácter importado, ajeno a las raíces de la realidad autóctona²³⁷, razón por la

²³⁷ «Aceptamos la propuesta en el momento mismo en que esta fue presentada como conflicto a resolver y, aún hoy, casi siglo y medio después, con visos de polémica inagotable, se discute con displicencia y con desdén sobre este o aquel polo de la controversia. Y, sin embargo, tal debate nunca debió ser posible dada la estructura cultural de América Latina y, en caso extremo y por simple vía de ejemplo, aunque lo hubiera sido, los mismos términos no tienen ya nada en común con los inicialmente propuestos» (Moreno-Durán, 2002: 18).

que el autor colombiano expresa su extrañeza ante la aceptación implícita de su validez por una gran parte de la intelectualidad americana, incluso a la hora de refutarlos. Partiendo de estas premisas, Moreno-Durán reivindica el papel de la ficción novelesca en la revisión de interpretaciones ideológicamente simplificadas y polarizadas por el discurso del poder, a la vez que asigna a la narrativa la capacidad de penetrar en las contradicciones inherentes a los discursos institucionalizados y mostrar una visión totalizadora de su real complejidad:

Es en cuanto conciencia de toda una situación que la novela contribuye a revelar toda esa serie de malentendidos, sofismas y contradicciones que los detentadores de todos los privilegios y prerrogativas postularon como verdades incuestionables. La novela latinoamericana expresa, bien o mal, a lo largo de toda su historia, la secuencia de factores, ismos, tendencias y modas que privaron a su cabal albedrío en el panorama cultural del continente; la novela convoca aquí, para su cuestionamiento, a toda esa clase de bandos que se afianzaron desde posiciones supuestamente irredimibles y que llegaron incluso a afirmar que nuestra realidad social estaba atrapada por el destino de la «civilización» antes que por el ya desde entonces inexcusable de la «barbarie». Y es entonces cuando la novela proclama su revelación desde el único ángulo que le es propio: el de la imaginación (18).

En la novela del dictador la aparición de fisuras y ambigüedades dentro de los constructos americanistas adoptados por los autores a partir de tendencias ideológicas presentes en su contexto cultural, viene dada por la propia configuración de una poética cuya elaboración artística (la estructura novelesca, la forma de su mundo ficcional, el uso del lenguaje) cuestiona el discurso hegemónico de «verdades incuestionables» basadas en dualidades irredimiblemente enfrentadas. La dimensión estética de estas novelas plantea un sentido incompleto, suspensivo, representado en clave de indeterminación ante un lector que contempla la relativización de estos mismos constructos ideológicos y la constatación de la enigmática identidad de una realidad que no puede ser aprehendida y representada desde parámetros unívocos y acríticos.

Si tomamos como eje referencial el binomio civilización/barbarie, ya hemos podido comprobar cómo las representaciones de lo americano presente en los textos analizados en la segunda parte de nuestro estudio son un preciso ejemplo de la complejidad dialéctica que el plano estético de las novelas aporta a determinadas visiones de lo americano. Recordemos sintéticamente este aspecto: en primer lugar, la propuesta de Sarmiento, en cuyo relato de la biografía de Facundo Quiroga –presentada como sinécdoque de la barbarie– deja entrever, en su dimensión narrativa, una admiración por determinados aspectos del personaje que el sanjuanino no llega a desarrollar en toda su extensión en pos de un proyecto político que controla e instrumentaliza la escritura; fue

Valle-Inclán quien recogió el testigo dejado por Sarmiento y ahondó en las dialécticas entre las fuerzas en pugna, invirtiendo el dualismo civilización/barbarie dentro de una propuesta integradora de las clases subalternas en las sociedades americanas, todo ello integrado a una visión estética –sustentada sobre un determinado uso de las variantes lingüísticas de los países de la región– del «hispanoamericanismo» presente en el pensamiento de la época; por su parte, Arévalo Martínez creó un ficticio cacique-tirano, José de Vargas, que provoca una ambigua reacción en el narrador y personaje principal de su cuento «Las fieras del trópico», con sentimientos entremezclados y ambivalentes de admiración y terror ante la presencia del cacique, «hombre fuerte» surgido de la barbarie pero capaz de salvaguardar los caminos de la civilización en su capacidad de dominar al pueblo bárbaro, este relato ofrece una mirada crítica (sustentada sobre una ironía distanciadora, reveladora de contradicciones) sobre la ambigua actitud de la burguesía y los intelectuales modernistas ante el poder político, el proceso de modernización del continente y las teorías sobre el «pueblo enfermo» (o, como señala Rama, «su secreto hermano gemelo, el 'utopismo', que puso en el futuro, donde se pudiera producir la palingenesia de ese pueblo, la eventualidad de la sociedad democrática» [1982a : 397]); como ya analizamos en el capítulo correspondiente, la clave interpretativa del relato de Arévalo Martínez está en la estética expresionista y las técnicas asociadas a los relatos «psicozoológicos», lo que sucede de manera equivalente en *El Señor Presidente*, obra en la que el uso poético del lenguaje recupera una concepción trascendente del imaginario mítico del continente y, a su vez, revela las consecuencias político-sociales de la interpretación racionalista y positivista de la dicotomía sarmientiana. En referencia a este punto, es interesante comentar las claras similitudes existentes entre el personaje de Cara de Ángel («era bello y malo como Satán») y el José de Vargas creado por Arévalo Martínez («cruel y bello como un tigre») ²³⁸, semejanzas que nos remiten a una común ambigüedad representativa respecto a la figura del tirano en su doble condición de «bárbaro» y personificación individual de una disyuntiva histórica –y, por tanto, autóctona– vinculada al fallido proyecto modernizador americano. Si en José de Vargas las contradicciones de la atracción-repulsión que provoca son asumidas por el protagonista y narrador como consecuencia de un contexto social específico (el caudillo es el «mal necesario»), en la novela de Asturias, Cara de Ángel –intelectual de las clases medias– pro-

²³⁸ Giuseppe Bellini defiende la idea de que Asturias leyó el cuento de Arévalo Martínez y que existe un «trasvase de elementos» del personaje de José de Vargas a Cara de Ángel (2000: 27–28).

tagoniza una toma de conciencia resuelta demasiado tarde, la utopía liberal ya se ha transformado en distopía narrativa²³⁹, el cuerpo social deshumanizado por el autoritarismo representa una imagen fatalista y grotesca de un pueblo condenado eternamente a un presente distópico, atrapado en la espera de un futuro de modernidad que le niega una identidad verdadera, solo perceptible de manera latente en un pasado mítico que pervive en el imaginario colectivo²⁴⁰.

En esta misma línea creativa, una parte de la narrativa hispanoamericana de las décadas posteriores –en especial los años sesenta– va a caracterizarse por afianzar la confianza en la capacidad del texto literario para mostrar las inconsistencias de determinados discursos políticos y sociales. Defendida por Martí y puesta en práctica de manera ejemplar por las obras que participan en la configuración del subgénero, la legitimidad del discurso novelístico para representar ideologemas americanistas con una perspectiva más rica y compleja es reivindicada intensamente por los escritores-intelectuales que, por otra parte, ya desde los años cuarenta habían multiplicado una producción ensayística, paralela a la literaria, que ahondaba en las claves histórico-sociales y culturales del continente²⁴¹. La búsqueda de espacios de confluencia entre un campo literario que defiende la autonomía de su expresión y una realidad social con la que los escritores se sienten comprometidos se materializa en el continuo cruce entre creación y crítica y el diálogo con un patrimonio histórico y simbólico-mítico compartido que va a ser recreado desde las coordenadas de la experiencia estética y la imaginación.

En 1969 Carlos Fuentes publica su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* (1974), texto paradigmático de las posturas defendidas por los escritores del denominado *boom*, grupo del que él mismo formaba parte. En este estudio sobre la narrativa hispanoamericana encontramos una verdadera declaración de principios que, en nuestra opinión y a contrapelo de la clara autoproclamación de los autores del *boom* como fun-

²³⁹ Véase el artículo de Kemy Oyarzún «Estado patriarcal, utopía y distopía en *El Señor Presidente*» (2000).

²⁴⁰ Gerald Martin afirma que toda la historia de la literatura latinoamericana es la lucha por transformar una problemática en la que el escritor actúa como intermediario en el centro mismo de un juego de oposiciones y contradicciones que el crítico esquematiza de la siguiente forma: Edén/Origen indígena/Pasado □ América/Escritor mestizo/Presente □ Utopía-Destino/Europa/Futuro. Cara de Ángel sería la encarnación novelesca de este problema y su lucha interna el conflicto por invertir los signos de este esquema. Miguel Ángel Asturias sería así, en opinión de Martin, el primer escritor «en encararse directamente con este problema» (2000: 932-933).

²⁴¹ Son numerosos los ejemplos de novelistas que, a partir de los años cuarenta, publican importantes ensayos sobre la realidad del continente: Carpentier (1987), Lezama Lima (1993) o Uslar Pietri (1992) son algunos de los autores más destacados en este ámbito. Para un análisis más detallado del devenir del género ensayístico en Hispanoamérica durante el novecientos véanse los estudios de Liliana Weinberg (2006: 259-322) y Teodosio Fernández (1995: 139-162).

dadores de una nueva etapa de la narrativa hispanoamericana, supone en realidad la culminación de un largo proceso de legitimación de la expresión literaria como discurso idóneo para ahondar en los dilemas de la identidad continental: el escritor mexicano describe la escritura como «vehículo transparente para la opacidad del mundo» (20), de esta forma asume explícitamente su potencialidad para actuar sobre la realidad y, consecuentemente, otorgaba al escritor un poder de transformación que residiría en su relación privilegiada con el lenguaje: «el lenguaje, de buena o mala gana, nos posee a todos. El escritor, simplemente está más poseído por el lenguaje y esta posesión extrema obliga al lenguaje a desdoblarse, sin perder su unidad, en un espejo comunitario y otro individual» (94). Para Fuentes, la nueva novela hispanoamericana es y debe ser ante todo mito, lenguaje y estructura, a través de estos tres indivisibles elementos el escritor puede llevar a cabo la misión de inventar un lenguaje que sea reelaboración crítica del pasado: «decir todo lo que la historia ha callado: Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido» (30) – o, dicho de otra manera, lenguaje colonizado—. Esta fe en el carácter transformador del lenguaje tiene como consecuencia otra convicción: el escritor es un revolucionario; y como tal tiene a su cargo una tarea revolucionaria que, en opinión de Fuentes, no es nada sencilla:

¿Cómo inventar personajes más fabulosos que Cortés y Pizarro, más siniestros que Santa Anna o Rosas, más tragicómicos que Trujillo o Batista? Reinventar la historia, arrancarla de la épica y transformarla en personalidad, humor, lenguaje, mito: salvar a los latinoamericanos de la abstracción e instalarlos en el reino humano del accidente, la variedad, la impureza: solo el escritor en América Latina, puede hacerlo (95-96).

El novelista, por tanto, concebido como salvador capaz de dar voz a las palabras silenciadas, individuo con una relación excepcional con el lenguaje, que no es otra cosa que el código capaz de renovar el mito, actualizarlo, depurarlo de la mancha falsificadora de la colonización; en opinión del autor las novelas deben superar el simplismo épico del XIX para adentrarse en la complejidad dialéctica: un tránsito «de la seguridad de las respuestas a la impugnación de las preguntas» (13). Escribir, en definitiva, como un acto de reconstrucción imaginativa del pasado, de recuperación de mitos y un lenguaje originario: palabra mágica y fundadora de una realidad más auténtica. De esta manera, la creación literaria se proyecta de forma entusiasta como un agente activo en la construcción de un alentador porvenir para América Latina. Para Fuentes, el lenguaje será el vehículo para alcanzar un modelo de progreso propio, la conciencia de una verdadera

identidad (98), fundamentada sobre el cuestionamiento de sí mismos y la reformulación de los valores individuales y colectivos. No es de extrañar que, partiendo de estos presupuestos, el escritor mexicano proponga la sustitución de la disyuntiva civilización/barbarie por imaginación/barbarie²⁴², atribuyendo a la barbarie un lenguaje que somete al hombre al determinismo lineal del tiempo y, por el contrario, a la imaginación la capacidad «de romper esa fatalidad liberando los espacios simultáneos de lo real» (58). En definitiva, frente al predominio de identidades opacas, fijas, sometidas por la dinámica histórica de una modernidad que no le es propia, la imaginación se yergue como la fuerza capaz de reinventar el pasado y, a través del redescubrimiento del espacio de interacción entre mito e historia, liberar el lenguaje hacia la construcción del verdadero progreso.

Esta entusiasta visión de la narrativa de su época obedece a un preciso contexto histórico-social: la esperanza de cambios profundos en el continente que impulsó la Revolución cubana, el optimismo respecto a transformaciones sociales (revolución política, sexual y cultural), las expectativas de modernización y desarrollo de las naciones latinoamericanas durante los «esperanzados» años sesenta y, en el ámbito literario, el surgimiento de un importante número de obras de indiscutible calidad. Todo ello justificaba una postura entusiasta tanto en los ámbitos de la realidad como de la ficción narrativa: la percepción de que estaba gestándose una nueva etapa en el continente y la literatura era la avanzada que la galvanizaba y guiaba²⁴³. El texto de Fuentes ejemplifica una retórica recurrente entre los autores del *boom*, con la que se pretende homologar el pro-

²⁴² En el ensayo anteriormente citado *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Moreno-Durán propone un itinerario en el que aparecen reflejadas las transformaciones históricas a las que los términos civilización y barbarie fueron sometidos, revitalizados a partir de la aceptación apriorística de los dos términos confrontados y su adecuación (más bien, modificación) a los nuevos contextos. Entre estas reactualizaciones Moreno-Durán destaca la propuesta de Carlos Fuentes de sustituir el clásico dualismo por la pareja imaginación/barbarie, sin embargo el crítico colombiano no ve en esa sustitución de «civilización» por «imaginación» —en la que «se funden en un mismo debate lo ficticio y estético con lo real y social»— un reflejo del destino sociocultural y humano de América. Moreno-Durán rechaza esta opción y propone a la imaginación como la expresión capaz de entender y superar las contradicciones, asumir la esencia de los procesos históricos del continente: «la hibridación, la transculturación, el mestizaje: el maridaje sin desavenencias entre la naturaleza y la cultura», y el reconocimiento de la profunda voluntad de búsqueda y hallazgo de la narrativa latinoamericana, su «secreta pretensión de síntesis» (2002: 27).

²⁴³ Saúl Sosnowski explica el fuerte impacto que tuvo la Revolución cubana en la narrativa del continente asociando este hecho a la autopercepción de una potencial fuerza transformadora en la escritura: «Ante las prácticas, esquemas y utopías revolucionarias que emanaron de la Revolución Cubana y se expandieron por el continente en múltiples experiencias guerrilleras, resultaba inevitable una alta y explícita ideologización del campo literario. Este era uno de los escenarios visibles para dirimir la capacidad de transformación de la literatura y, a través de ella, del escritor y sus lectores; eventualmente —confiaban los más optimistas— de toda una sociedad (1996, xxix).

greso literario con el histórico y resaltar la incidencia de lo cultural sobre la esfera de lo social. Este ideario, sostenido sobre la fe en el poder transformador del lenguaje (elemento central de un proyecto que tenía mucho de utópico) y la recuperación del mito, se irá progresivamente diluyendo a partir de los años setenta, década en la que las convulsas y desalentadoras circunstancias político-sociales desestabilizan progresivamente el precario –y aparente– equilibrio entre autonomía literaria y compromiso con la realidad establecido en la década anterior: la visión política, la historia, el referente inmediato volverán a privilegiarse como materiales primordiales del texto literario, descentralizando de la escritura el pensamiento mítico, el tiempo circular, los espacios totalizadores y la búsqueda de una identidad esencial americana. No obstante, este cambio de rumbo –que desarrollaremos con mayor atención en el próximo capítulo y que supondrá el agotamiento y remodelación radical del subgénero– no anula las profundas repercusiones en el campo literario producidas por el discurso de Carlos Fuentes y, junto a este, el de los máximos representantes del *boom* (nos referimos a García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa...), baluartes de una retórica celebratoria, permeada con un mensaje que los autoproclamaba como culminación triunfante de un periodo de evolución literaria que hasta ese momento había resultado fallida. Como afirma Eduardo Becerra (2008), las reflexiones presentes en el ensayo de Carlos Fuentes, coincidentes con las expresadas en otros textos como «Novela primitiva y novela de creación en América Latina» (1969) de Mario Vargas Llosa, son «más un manifiesto reivindicativo de su propia labor y la de algunos otros compañeros de viaje que un estudio detallado de la evolución novelística del siglo XX en el continente» (17), una visión en la que se rechaza de pleno la novelística decimonónica y la denominada regionalista y que, al referirse a autores anteriores (Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Juan Rulfo o el propio Asturias), lo hacen como excepciones, «limitadas a su condición de antecedentes de un rumbo nuevo» (17), precursores en la búsqueda de un lenguaje que solo habría sido definitivamente descubierto en la narrativa de los años sesenta. Becerra apunta también a las consecuencias de esta perspectiva: «El problema fue que el mapa resultante cuajó y se extendió a otros ámbitos y a otras voces, afianzándose aún más con el paso del tiempo» (17). La crítica literaria fue uno de esos ámbitos: asumiendo implícita o explícitamente estas premisas, un gran número de estudios sobre narrativa hispanoamericana inmediatamente posteriores al fenómeno –e incluso los más recientes– van a diseñar un mapa de la historia de la narrativa hispanoamericana que queda determinado por la presunta línea divisoria que la «nueva novela» había trazado.

Estos condicionantes explican en parte la preeminencia entre la crítica de los años setenta y ochenta de una concepción de la novela del dictador concentrada en las novelas publicadas en los años setenta –especialmente aquellas escritas por autores relacionados con el *boom*, es decir, García Márquez, Alejo Carpentier y, en menor medida Roa Bastos–, perspectiva cuya herencia continúa influyendo en las aproximaciones interpretativas al subgénero. Asimismo, y en relación con este fenómeno, también esclarecen en gran medida las causas profundas que motivaron los ataques de varios de estos escritores contra la obra de Miguel Ángel Asturias, especialmente a partir de la concesión del premio Nobel al autor guatemalteco en 1967. Las circunstancias y los hechos que atizaron el fuego de las sucesivas polémicas son bien conocidos, en ellos política y literatura se entrelazan significativamente: por un lado, entraba en juego la aceptación por parte del escritor guatemalteco del cargo de embajador en el periodo 1966-1970 (años en los que permanecía en la presidencia del país Julio César Montenegro), lo que había provocado la ira de la izquierda latinoamericana, por otro lado, la disputa con García Márquez a partir de ciertas declaraciones en las que Asturias había puesto en duda la originalidad de *Cien años de soledad* (el guatemalteco llegó a afirmar en 1971 que la novela era un plagio de una obra de Balzac). La respuesta del escritor colombiano fue virulenta y estuvo secundada por otros escritores del *boom* como Vargas Llosa, Fuentes o Donoso, que atacaron sin compasión al ya anciano autor guatemalteco. Las críticas se concentraron sobre todo en contra de *El Señor Presidente*, obra que García Márquez llegó a definir como «pésima novela», una valoración rotunda que solo se puede comprender dentro de las disputas de orden generacional dentro del campo literario de los años sesenta y setenta, periodo en el que los autores del *boom* reivindicaron su centralidad en las letras del continente, defendiendo un carácter adánico en su escritura, una relación directa de esta con la constitución de una nueva época histórica en América Latina y un papel cimero dentro de una jerarquización de la novelística latinoamericana. Giuseppe Bellini no tiene dudas al respecto: «los escritores se proponían con toda probabilidad acabar con la sombra molesta de *El Señor Presidente*» (2000: 1039), y estamos completamente de acuerdo con esta apreciación. En realidad Asturias se equivocó al entrar en una lucha que no podía vencer, se enfrentó a una generación de nuevos escritores que estaban protagonizando lo que Carlos Cortés describe como «la última gran manifestación literaria moderna que tuvo una recepción totalizadora: mercado masivo, impacto mediático y legitimidad académica» (2003: 47-48). El escritor guatemalteco –por otra parte, no demasiado diestro en lidiar con este tipo de polémicas– vio su presti-

gio denostado públicamente por las nuevas «superestrellas» mediáticas que dominaban mucho mejor que él el contexto de un nuevo contrato social en el que la intimidad de la lectura se desplazaba a las tarimas de las plazas y las conferencias (Sosnowski, 1987: 145). Como consecuencia, esta perspectiva permeó la lectura retrospectiva realizada por una buena parte de la crítica (lectura que, a su vez, quedaba englobada dentro de una interpretación más amplia: la asunción de la «nueva novela» como parteaguas dentro de la historiografía literaria latinoamericana) en la que se minimizaba —o incluso se obviaba— la importancia de *El Señor Presidente* como referencia ineludible para los autores que, en los años sesenta y setenta, se aproximaron narrativamente a la figura dictador arquetípico hispanoamericano.

En virtud del itinerario trazado en el presente estudio se hace evidente la necesidad de reevaluar esta perspectiva. A nuestro modo de ver las novelas del dictador de los años setenta —nos referimos, sobre todo, a las publicadas por García Márquez, Carpentier y Roa Bastos, objeto privilegiado de la crítica— no pueden considerarse obras fundacionales de un nuevo subgénero sino textos paradigmáticos de una etapa fecunda y de indudable brillantez en lo relativo a profundidad de la representación, crítica de la realidad dictatorial, ambición estética y complejidad en el uso de técnicas narrativas, características desde las que los novelistas van explorar y ampliar las posibilidades de una poética ya planteada con anterioridad en sus rasgos esenciales. Todo ello, teniendo en cuenta que el seguimiento de esta poética no está condicionado por una obligada fidelidad a un modelo institucionalizado del que se sienten deudores, cada autor individual va a acometer la construcción de sus creaciones desde diferentes puntos de partida personales y culturales que aseguran la originalidad de la obra individual y la transformación y adecuación del modelo a los propósitos creativos de cada escritor.

Vislumbramos dos motivos para la elección iterativa de esta plataforma constructiva por parte de varios novelistas del periodo: en primer lugar, la coherencia, versatilidad y amplitud referencial que ofrece la matriz genérica, capaz de asimilar heterogéneas interpretaciones estético-ideológicas sobre la identidad americana con una perspectiva que pone en cuestión discursos institucionalizados y objetivados desde el poder, favoreciendo la sustitución, a la que se refiere Carlos Fuentes, del lenguaje colonizado por la palabra liberada y, en consecuencia, la crítica a verdades establecidas que mistifican la realidad de la región; en segundo lugar, la estrecha relación —aunque, como hemos visto, no reconocida o considerada como tentativas fallidas por los autores del *boom*— de una vertiente preponderante de la narrativa producida en estas décadas

con una tradición literaria latinoamericana que se afana en aunar la vocación de ruptura y novedad de las vanguardias y la representación de los estratos profundos y míticos de la realidad americana, es decir, la conjunción entre universalismo y americanismo.

Sobre esta base se articula a partir de los años cincuenta –aunque se perfila con mayor nitidez en los sesenta– una orientación narrativa que se mueve en ámbitos atemporales de rango mítico, recreados por cauces poéticos que reivindican el espacio de la imaginación como cuaderno de bitácora de una búsqueda que pretende comprender los elementos definitorios de la realidad peculiar latinoamericana y proyectarlos hacia una significación universal. Para ello esta novelística con frecuencia se instala en un tiempo cíclico que funciona como estructura temporal mitopoética que envuelve una indagación dirigida a la (re)constitución de los orígenes del continente, acto clave para el develamiento de una identidad esencial aprehendida desde postulados irracionalistas –de raigambre surrealista– que integran lo mágico y maravilloso en una cosmovisión ajena a los alienantes esquemas racionalistas occidentales. Teniendo en consideración estas características, la adopción de la poética de la novela del dictador –entendida en los rasgos ya apuntados al comienzo de este mismo capítulo– se presenta como una opción coherente (incluso natural y previsible, diríamos) para estos autores. En el arquetipo mítico del dictador hispanoamericano –que Carlos Fuentes apunta como uno de los tres arquetipos creados por la novela hispanoamericana en el siglo XIX, junto a la naturaleza y el pueblo explotado (1972: 11)– los novelistas del periodo encuentran un elemento propiamente americano, enraizado en su imaginario más profundo, y al mismo tiempo, perteneciente al campo de los universales en cuanto arquetipo, lo que les permitía armonizar desde un plano atemporal la tensión entre lo propio y lo ajeno: la pretendida proyección americanista e internacional de su literatura; algo parecido sucede con el cronotopo ficcional del subgénero (un espacio novelesco, recordemos, traspasado por una indeterminación que logra la consabida amplitud referencial del universo ficcional, y erigido sobre estructuras narrativas que a menudo recrean una temporalidad cíclica y un estatismo temporal totalizante de índole mítica), que sin duda nos remite, en su constitución totalizante de textura eminentemente literaria y lingüística, a los espacios totalizantes fundados por autores de este periodo (Onetti, Rulfo, García Márquez), territorios novelescos en los que no solo se representa el mundo americano: se interpreta desde el ángulo de la imaginación al ser humano en su constitución integral. Una actitud creativa que también es un gesto político de enorme trascendencia: la creación de un mundo narrativamente autónomo que no se cierra completamente en sí mismo sino que, par-

tiendo de las coordenadas de lo literario, presenta ante el lector un cuestionamiento de los esquemas que organizan la realidad²⁴⁴. Por otro lado, si bien es cierto que la atemporalidad y carácter mítico de las dictaduras recreadas en las obras del subgénero transmiten una visión fatalista de su constancia histórica, vinculada a los estratos más profundos del ser americano, por otra parte, dejan al descubierto los mecanismos ocultos de las estructuras hegemónicas y los procesos de manipulación del imaginario colectivo para, en definitiva, entender las estrategias constitutivas del discurso del poder y, de esta manera, lograr superar históricamente la sempiterna presencia de las dictaduras en la historia del continente.

Por supuesto, estas coincidencias y afinidades constructivas que vinculan la narrativa de los años sesenta y setenta con la poética del subgénero no son casuales. Como afirmábamos anteriormente, existe una tradición con la que la narrativa de este periodo se engarza. A este respecto son especialmente esclarecedoras algunas de las conclusiones a las que llega Ángel Rama a partir de las teorías basadas en el concepto de «transculturación». El crítico uruguayo toma esta teoría del campo de la antropología –actualizada en el espacio hispanoamericano por el cubano Fernando Ortiz²⁴⁵– y lo lleva al ámbito literario con resultados analíticos que consiguen desarrollar, sustentados sobre el estudio de los contactos culturales, certeras líneas de interpretación de los complejos procesos novelísticos de la región a lo largo del siglo XX²⁴⁶. Este abordaje teórico parte del rechazo a la idea de «aculturación», en la que se acepta que una cultura hegemónica sustituye una cultura dependiente que actuaría «como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora» (2008: 40), frente a esta concepción, la transculturación entiende este contacto de culturas como un proceso en el que, tras una parcial «desculturación», que acarrea pérdida de componentes culturales autóctonos considerados obsoletos y una

²⁴⁴ Sosnowski también subraya el sentido político de los espacios novelísticos totalizantes: «Las comunidades narrativas que surgen en Comala, Macondo y Santa María, por ejemplo, apuntan a la constitución y al reconocimiento de comunidades sociales y políticas. Ni réplica a la realidad ni prescripción a lo imaginario, el hecho de imponerlas desde el espacio literario apuesta a un diálogo de lo posible, a la interpretación de una visión política ausente en otros discursos. En épocas turbulentas, de descomposición y de eventual re-constitución, en épocas en que se insistía en el «hombre nuevo» (no tanto en la «mujer nueva»), en el (re)nacimiento latinoamericano, la construcción de mundos que respondían a una visión mítica y a una legislación literaria no menos mítica resultaba una respuesta eficaz para un espacio que renegaba del sometimiento a la rigidez de los sistemas» (1996, xxxvii).

²⁴⁵ Véase su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978), publicado originalmente en 1940.

²⁴⁶ Partimos de dos ensayos de Ángel Rama: el texto de 1974 «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana» (1982c), embrión del más extenso estudio de 1982 *Transculturación narrativa en América Latina* (2008), libro capital del investigador uruguayo.

segunda etapa de incorporaciones procedentes de la cultura externa, se alcanzaría una etapa de recomposición, momento en que se manejan los elementos supervivientes de la cultura originaria y los elementos externos, dando origen a fenómenos culturales nuevos que modifican tanto la herencia propia como los elementos que vienen de fuera (2008: 45), la denominada «neoculturación». En este proceso se darían por tanto «pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones», operaciones concomitantes que se resuelven en una función dinámica y creadora (en las que están inmersos criterios de selectividad e invención) de reestructuración general del sistema cultural (2008: 47). Lo interesante de esta concepción es que, al llevar estos conceptos al terreno propiamente literario (y más específicamente el asunto que nos ocupa: la narrativa), la teoría transculturadora de Rama refleja la existencia de un complejo proceso interno dentro de las naciones americanas que, lejos de situar a la narrativa de los años sesenta como punto de partida de una nueva etapa, redimensiona su lugar en las letras del continente, ubicándola dentro de una línea evolutiva determinada por la pulsión externa de elementos modernizadores (tanto internacionales como de los centros urbanos nacionales) y por los distintos modos y grados de absorción de estos por parte de los autores latinoamericanos (inmersos cada uno de ellos en movimientos histórico-sociales y culturales específicos y, por tanto, dando como resultado tanto heterogéneos modos de búsqueda de una autonomía cultural como respuestas diferenciadas ante el impacto modernizador).

Para el investigador uruguayo la narrativa de los años sesenta formaría parte de lo que denomina «tradición transculturadora», la cual tendría como punto de inflexión en su proceso de configuración el enfrentamiento entre regionalismo y vanguardismo en los años veinte y treinta. Rama subraya la coincidencia temporal del apogeo del regionalismo con la llegada, sobre todo en los centros urbanos del continente, de las innovaciones vanguardistas. En este momento de coyuntura fue el regionalismo el que tuvo que enfrentarse al desafío de transmutar sus principios rectores, un grupo de escritores vio con claridad «que el regionalismo y el realismo, si se congelaban en la disputa con el vanguardismo y el realismo crítico, entrarían en trance de muerte» (1982c: 228). Existirá pues una adecuación de la expresión literaria a las nuevas condiciones estéticas, con articulaciones formales tomadas del panorama internacional o de centros urbanos nacionales, pero que intenta resguardar los mismos valores y consignas de conservación y desarrollo de tradiciones locales propias de la literatura regionalista, aunque, eso sí, «situándolos en otra perspectiva cognoscitiva» (1982c:

229). Es en este punto donde el sincretismo entre los aportes del vanguardismo y el regionalismo no se limita a la conjugación de aportes de una u otra procedencia, sino que existe una integración de tradiciones y novedades: «comprenden que siendo cada una de ellas una estructura, la incorporación de nuevos elementos de procedencia externa debe alcanzarse mediante una rearticulación total de la estructura cultural propia (regional) apelando a nuevas focalizaciones dentro de su herencia» (1982c: 233). Es interesante observar las consecuencias que el fenómeno transcultural tiene en un elemento específico: el mito. Lo explica Rama en una cita que vale la pena recoger por extenso:

Los transculturadores descubrirán el mito. Pero ese descubrimiento no se hará bajo las especies de la narrativa culta de la época, o sea, como plasmaciones literarias ya congeladas sobre las cuales intentar nuevas variaciones a la luz del irracionalismo que mitifica el discurso nacional preexistente, sino como un repertorio casi fabuloso de materiales que no habían sido explorados ni utilizados libremente por la literatura narrativa del liberalismo, aunque vivía colindando con él. Pero más importante aún que la recuperación de materiales en estado de incesante emergencia, resulta el de los mecanismos mentales generadores del mito, el repliegue hacia ese estrato sepultado en apariencia pero de enorme potencialidad, en que se cumplen las operaciones míticas. Los narradores de esta línea reconocerán y aceptarán las redes analógicas con que tejen los mitos, recuperarán las percepciones sensibles sobre los objetos y sus relaciones asociativas que les dan base, trasladarán los encuadres culturales de la realidad para poder verla a través de la elaboración mítica, vuelven a hacer suya la «ciencia mítica» (1982c: 241-242).

Esa recuperación de la «ciencia mítica», el cambio de perspectiva sobre el mito –tan presente, en distintos grados, dentro de la narrativa posterior–, es una muestra de una dinámica que se dará en distintos planos de la creación literaria: el sistema literario latinoamericano, como campo de mediación e integración, reguló las dinámicas de selección e incorporación de elementos llegados de la vanguardia en un momento de transición en un campo narrativo dominado por el regionalismo. El resultado son nuevas propuestas literarias fundamentadas en diferentes procesos de transculturación, surgidos de las diferentes respuestas de los autores ante el conflicto planteado por las imposiciones de la cultura modernizada y las circunstancias y características específicas de cada cultura. A partir de este momento raigal en la narrativa del continente el americanismo que concentra sus búsquedas en las tradiciones locales y el cosmopolitismo de carácter internacional y urbano mantendrán una relación dialéctica dinámica y constante en el tiempo sobre la que la producción narrativa posterior cimentará sus líneas fundamentales.

Esta perspectiva que sitúa la coyuntura histórico-literaria de los años veinte y treinta como punto de inflexión para las orientaciones literarias que se desarrollarán a partir de los años cincuenta, nos da pistas certeras para desentrañar el engarce que permite un encaje coherente entre la poética del subgénero y las orientaciones novelísticas desarrolladas a partir de la segunda mitad del novecientos. Para ello, debemos tener en cuenta que los años veinte y treinta son precisamente el periodo en el que, considerando la redacción (casi) definitiva de *El Señor Presidente* a comienzos de la década de los treinta, se constituyen los rasgos esenciales del subgénero. Partiendo de esta premisa, la absorción y manejo de las fórmulas expresivas y estrategias formales provenientes de las vanguardias europeas, asimiladas en la representación de un mundo ficcional que ubica como núcleo estructural y artístico la figura de un arquetipo arraigado en el más profundo imaginario regional, cobran un coherente sentido histórico²⁴⁷. Si, como afirma Rama, la vanguardia dinamiza los cimientos del discurso lógico-referencial imperante en la novela regional –y no solo: también en la novela social y realismo crítico–, y pone en entredicho el discurso modernizador, en un conflicto del que surgen estructuras artísticas que intentan integrar y equilibrar naturaleza e historia (2008: 111), la novela del dictador aparece como un ejemplo emblemático de este proceso, incorporándose con plena coherencia en la «tradición transculturadora» de la que la novelística del *boom* es heredera. Siendo así, la imagen que nos permite observar este enfoque teórico es la de un subgénero desarrollado y consolidado a partir de autores que recogen las innovaciones importadas, no para incorporar sus obras de manera mecánica en el sistema literario occidental, sino para superar las imposiciones que este propio sistema imponía sobre la cultura americana, utilizándolas teleológicamente para la consecución de una visión más profunda de la situación histórico-social de América y una re-inmersión en sus valores peculiares, analizados desde una perspectiva crítica y transformadora. En el caso concreto de la novela del dictador, las tensiones y pugnas inherentes al conflicto colonización/descolonización se articulan literariamente en forma de signos estéticos, estructu-

²⁴⁷ Es importante recordar que, como hemos visto en la segunda parte de nuestro estudio, el entrecruzamiento y contacto entre vanguardia y regionalismo está muy presente en la constitución del subgénero: las convergencias y divergencias –especialmente en el ámbito de la representación realista/antirrealista y las estructuras estético-ideológicas utilizadas– entre *Tirano Banderas* y la novela de la revolución mexicana o *El Señor Presidente* y la narrativa mundonovista e indigenista, son un factor esencial para comprender la formación definitiva de la poética de la novela del dictador. En este sentido, la teoría transculturadora de Rama otorga a las relaciones vanguardia/regionalismo presentes en las novelas fundadoras del subgénero un significado más amplio y decisivo para la comprensión de su posterior consolidación dentro de la narrativa hispanoamericana.

ras narrativas, lenguaje desdoblado y, en definitiva, la creación de una nueva poética novelística, resultado de un contexto cultural cuyas dinámicas van a marcar los caminos recorridos por la narrativa hispanoamericana en las décadas posteriores.

Todas estas reflexiones nos conducen hacia la inclusión de la novela del dictador en un proceso de transculturación y búsquedas estéticas de una autonomía e identidad propias que son constantes en la historia de la literatura hispanoamericana, y que en el caso del subgénero se remontan a su etapa de origen y constitución. De hecho, la relación dialéctica entre política y literatura ya está presente en la voluntad de los autores antirrosistas argentinos de convertir la política en estética y llega hasta las obras de los años setenta donde el impulso se invierte hasta llevar la relación de ambos términos a un punto de tensión máxima: la estética es política. En los estadios intermedios y espacios limítrofes entre esos dos extremos es donde, creemos, se constituye y desarrolla la novela del dictador. Por otra parte, este punto de vista supone ver en los autores de los años sesenta la culminación de la legitimación de lo literario como discurso privilegiado para la crítica de la realidad y el desvelamiento de los enigmas americanos, proceso que avanza paralelo a la conquista de una autonomía plena de la literatura que –desde José Martí hasta la profesionalización completa personificada en los escritores del *boom*– se dio dentro del campo cultural americano. Por supuesto, esta conquista no está exenta de conflictos, como tampoco lo estuvieron los grados intermedios de realización de esta autonomización del campo literario: existen contradicciones y tensiones de gran complejidad que van a influir en la configuración de las propias obras. De esta forma, gravitando paralelamente en torno a las relaciones dialécticas entre política y estética, se entrelazan constitutivamente las relaciones entre historia y mito, colonización y descolonización, civilización y barbarie..., imbricándose coherentemente como una única lucha de pulsiones creativas que está en la raíz del subgénero desde los orígenes de su constitución, en una fórmula narrativa que, en sus mejor resueltas contribuciones, consigue aunar la inmersión en los resortes profundos de la realidad americana con una proyección universal.

7.2.1. Del «Burundún-Burundá» al «patriarca». Mito y lenguaje en la consolidación y transformación del subgénero.

Con el objetivo de ampliar y profundizar de una manera más concreta en aspectos claves para la comprensión de la evolución del subgénero, vamos a analizar a continuación algunos aspectos específicos de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, del colombiano Jorge Zalamea, publicada en 1952, y *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, aparecida en 1975. Dos obras que, en nuestra opinión, articulan narrativamente de manera paradigmática las cuestiones anteriormente expuestas en el presente capítulo, incluida –tratándose de la interrelación entre una obra de mitad de siglo y otra publicada en los años setenta– la continuidad de determinadas tendencias constructivas y estético-formales que afianzan nuestras ideas sobre la progresiva consolidación de los rasgos esenciales de la poética del subgénero en las décadas que suceden a la publicación de *El Señor Presidente*. La elección de estas dos novelas como objeto de análisis se justifica tanto por las profundas relaciones con el modelo narrativo propuesto por la novela de Asturias que ambos textos evidencian como por la posición central que ocupa en su construcción narrativa un lenguaje de intensa proyección autorreferencial que afianza la autonomía de los mundos ficcionales y la recreación mitopoética de la realidad dictatorial.

En efecto, ambos autores –aunque sin duda con mayor ambición y complejidad en la novela de García Márquez– van a crear mundos ficcionales que se proponen ser al mismo tiempo representativos y autosuficientes. Esta dualidad se sostiene sobre los tres elementos que, como ya hemos comentado, Carlos Fuentes identificaba como prioritarios para la nueva novela hispanoamericana: lenguaje, mito y estructura. Es en el interior de esa tríada que se van a dirimir las tensiones dialécticas entre opuestos que dinamizan los distintos niveles de significación de los dos textos: discurso monolítico de la dictadura/discurso polifónico de la novela, lenguaje colonizado por el poder/lenguaje liberado por la imaginación poética, realidad sometida a la autoridad/espacios sustentados en visiones carnavalizadoras, retórica proclamadora de verdades absolutas/relativización barroquizante, historia oficial que oculta/mito esencial que revela. Oposiciones que van a gravitar sobre la figura central del dictador arquetípico hispanoamericano, personaje-enigma sobre el que se gesta una desmesurada alegoría sobre las relaciones

entre lenguaje y poder en la que van a plasmarse las fuerzas en conflicto que han determinado los procesos históricos del continente, las claves de su compleja realidad.

Jorge Zalamea escribió *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* en Buenos Aires durante sus años de exilio de la dictadura de Laureano Gómez (1950-1953), ya en 1949 el autor había publicado en Bogotá *La metamorfosis de su excelencia*, texto escrito durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez (1946-1950) y que supone un primer acercamiento del autor a la recreación de la figura del dictador en clave simbólica. En este breve relato, de prosa que enfatiza su carácter poético, asistimos a la transformación del tirano en un extraño animal cuyas facciones nos quedamos sin conocer. El motivo preponderante es el «soso olor a matadero» con el que el dictador está obsesionado y que simboliza la muerte que él mismo ha causado y de la que su conciencia no puede escapar. La descripción centrada en aspectos grotescos, la atmósfera alucinada, el lenguaje hiperbólico y la progresiva deshumanización del personaje, son elementos que estarán presentes en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, por lo que es lógico considerar *La metamorfosis de su excelencia* apenas un precedente literario, un campo de pruebas o embrión creativo que lleva a Zalamea a una concepción estética del dictador que alcanzará su realización definitiva cuatro años después²⁴⁸.

El Gran Burundún-Burundá ha muerto es un texto narrativo escrito en una prosa poética de tonos exuberantes y barrocos²⁴⁹, su carácter es eminentemente satírico con

²⁴⁸ Giuseppe Bellini (2003) cree que sería posible establecer una conexión entre las dos obras basada en el tema y en el hecho de que en la primera el lector se quede sin conocer el tipo de animal en el que se ha transformado el dictador, cuestión que aparecería resuelta al final de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, al describir Zalamea la figura de un papagayo disecado dentro del ataúd del dictador (114); el crítico italiano, por tanto, acepta implícitamente que se trata del mismo tirano en ambas obras, antes y después de su muerte, y que existe una continuación argumentativa, formando ambos textos una suerte de díptico sobre el poder autoritario. Por otra parte, en lo que se refiere a las diferencias entre ambos textos, consideramos interesantes las observaciones de Robert L. Sims (1994), para el que los diversos contextos de creación de ambos textos influyeron en la disparidad de sus enfoques: el primero, escrito en el «exilio interno» que supone la censura posterior al denominado «Bogotazo» de 1948, explicaría su desarrollo claustrofóbico en «el espacio limitado y cerrado del despacho de Su Excelencia», mientras que el texto de 1952, con el autor ya en el «exilio externo» de Buenos Aires, el espacio «se expande considerablemente [...] para incorporar la dimensión sociopolítica de la dictadura» (32), lo que supone una tesis sugerente aunque excesivamente determinista en relación al contexto de producción de las dos obras. Por nuestra parte, consideramos que la ambición literaria de Zalamea y la voluntad de profundizar en el camino apenas esbozado en *La metamorfosis de su excelencia* explicaría coherentemente la mayor amplitud referencial del mundo burundiano respecto al texto anterior.

²⁴⁹ Alfredo Iriarte, en su estudio crítico sobre la obra incluido en la edición de Casa de las Américas (1968), realiza un repaso a la trayectoria literaria de Jorge Zalamea hasta la publicación de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, concluyendo que el estilo del autor colombiano es «esencialmente barroco», consecuencia de «una amorosa devoción por el lenguaje» (135). De especial interés es la referencia a Saint John Perse –al que Zalamea tradujo con gran éxito– asumido como influencia capital en su poesía; a este respecto, Iriarte hace especial hincapié en los «majestuosos acentos épicos» del poeta de Guadalupe

los gobiernos autoritarios latinoamericanos, lo que se traduce de forma concreta en una feroz protesta contra la situación política colombiana en la mitad de siglo. Hay que tener en cuenta para una justa valoración de la obra que, durante su creación, Jorge Zalamea estaba inserido en una coyuntura política especialmente combativa, por lo que una diatriba contra dictadores concretos podría haberse quedado fácilmente en los límites de lo meramente panfletario y testimonial. Sin embargo, su acercamiento a la figura del dictador se sumerge en la esfera mítica del personaje, dotando a la obra de una proyección universal que converge con la búsqueda de una autonomía artística respecto a la realidad referencial, sustentada en las características del lenguaje utilizado por el autor y el simbolismo omnipresente en el texto²⁵⁰.

El tema principal de *El gran Burundún Burundá ha muerto* es la descripción del cortejo fúnebre que acompaña al féretro del dictador protagonista. La elección de este motivo como eje argumentativo de la narración es explícitamente señalado al comenzar el relato: «Ninguna crónica de la gloria de sus actos, sería tan convincente ante las generaciones venideras como la minuciosa, verídica descripción del cortejo que ponderó su poder en la hora de su muerte» (7)²⁵¹. De tal manera que los funerales del tirano se convierten en signos definitorios de su gobierno y de la inmensidad de su poder. La hipérbole es la absoluta protagonista de la narración, y el instrumento esencial de la ironía satírica que da el tono al relato. La exageración aparece desde la descripción de la avenida por la que pasa la procesión fúnebre: «la avenida más ancha y más larga del mundo» (8), y llega a toda la corte de sirvientes del tirano cuya caracterización incide en lo grotesco, aproximando la visión del autor a la estética deformadora esperpéntica. La destrucción del personaje hacia lo negativo surge de la relación del pomposo sepelio, preparado minuciosamente por el propio tirano, en el que se dan cita todos los representantes de su poder: una sucesión de corporaciones y altos mandos, cuerpos del ejército y dignatarios de palacio, policía, políticos, representantes de la iglesia, burguesía financiera, periodistas y todo tipo de personalidades que rodearon al difunto

(133). En nuestra opinión, la poesía en versículos, narrativa y declamatoria de Saint John-Perse tiene ecos reconocibles en la obra que nos ocupa, al menos desde un punto de vista formal.

²⁵⁰ Explica con exactitud este aspecto Alfredo Iriarte: «Desde luego, el gran poema satírico de Zalamea está inspirado en motivos de la realidad local colombiana. De ellos extrae su savia y su vigor. Sin embargo -y es aquí donde se configura la obra maestra- el autor proyecta los motivos locales hacia un plano universal de tal suerte que sólo quedan los indicios de las raíces primigenias para dar lugar a la espléndida realidad de un poema forjado con personajes y situaciones de carácter rigurosamente simbólico» (1968: 185).

²⁵¹ Todos las citas de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* pertenecen a la edición de Casa de las Américas publicada en 1968.

en vida, imprescindibles tentáculos de su poder omnímodo. Todos ellos, al igual que el máximo mandatario, son desfigurados hasta la animalización, en una serie de procedimientos en los que es fácil reconocer la influencia de Valle-Inclán y Miguel Ángel Asturias. Como en la obra del guatemalteco, el Gran Burundún-Burundá es un ente omnipresente a través del servilismo de los que le rodean y dueño absoluto de un inusitado poder con el que consigue sumir en el terror a todo un pueblo. La estética deshumanizadora tiene un ejemplo paradigmático en la caracterización física del propio dictador, al que el narrador dibuja a través de trazos certeros que enfatizan la fealdad, desproporción y brutalidad animal de su figura: «pues visto en carne y hueso –no en mármoles ni bronces–, el personaje fue patizambo, corto de muslos, de torso gorilesco, cuello corto, voluminosa cabeza y chocante rostro» (29).

La descripción de las exequias del Gran Burundún da paso al relato de su recién terminado gobierno, al cual remiten todos los símbolos que acompañan a su cadáver, de tal forma que la narración de su vida pasada parece estar contenida en la imagen de su propia muerte: metáfora última de un sistema de control y dominio plenamente consolidado. De cualquier forma, el narrador se encarga, con corrosiva ironía, de presentar el nexo entre presente y pasado:

La sucinta descripción del cortejo que tras el carro fúnebre venía, servirá para decir –en parte, al menos– otra copia de las benéficas maravillas imaginadas y realizadas por Burundún-Burundá en los años de su hegemonía. Pero no se seguirá –si se ha seguido– con el debido respeto la lectura de estos anales, mientras no se sepa cuál de sus obras eminentes fue la que mejor legitimó para los siglos su título de Gran Reformador. Ni se concebirá todo el heroísmo superador de su empresa, si se ignorasen algunos antecedentes de su vida (28).

La obra eminente y memorable a la que se refiere el párrafo anterior es el centro medular de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*. En primer lugar, sabemos que el tirano se distingue por haber sido el dueño absoluto de un poder conseguido a través del uso de la palabra: «como hay quienes destruyen con una lima, con una piqueta, con una tea, con una cuchilla, Burundún destruía con las palabras» (31). La importancia del lenguaje en la consecución del poder hace que el dictador de Zalamea posea unas características específicas dentro del arquetipo mítico. Julio Calviño enumera estos rasgos con precisión:

El Gran Burundún-Burundá es el cacique, el déspota autocrático y gesticulante con quien se institucionaliza el jolgorio mussoliniano y falangista, el demagogo que censura el acto de la palabra y recurre al eufemismo, el circunloquio y la mistagogía como me-

canismos de fetichización y bestialización del mundo humano; su símbolo ecuménico, el papagayo parlanchín, vocinglero y remendador (1985: 68).

En efecto, la palabra es la herramienta más importante del tirano para llegar al poder y someter a toda una nación en función de su dominio sobre un discurso manipulador y mixtificador. Su nombre se diversifica entre más de veintiocho designaciones que recibe a lo largo de la obra, entre las que encontramos «Gran Charlatán» o «Gran Parlanchín». Sin embargo, todo ese uso de una retórica que afianza su poder sobre las masas acaba al perder el dictador, por una razón desconocida, el uso de la palabra y caer en un tartamudeo constante. En ese momento Burundún Burundá decide imponer un mandato de silencio total, con el objetivo de lograr la abolición del lenguaje articulado y, en definitiva, crear una sociedad muda:

En el camino de las hondas meditaciones, le cayó sobre la frente cancerosa la centella de la revelación: si las bestias son más dóciles y más felices que los hombres, es porque no participan de la maldición de la palabra articulada. Si se quiere, pues, hacerles dichosos y mansos, es menester extirpar de sus costumbres la más vana y peligrosa: la de hablarse entre sí, la de comunicarse sus cobardes temores, sus ineptas imaginaciones, sus torpes ideas, sus enfermizos sentimientos, sus engañosos sueños, sus inciertas aspiraciones, sus imperdonables quejas y protestas, su torpe sed de amor (33).

La ironía satírica se muestra idónea para representar los excesos del control estatal y la censura. Lo grotesco, intensificado a través de la hipérbole y convertido en perspectiva preponderante de la narración, expresa con precisión la imagen de una sociedad en la que la dominación y el servilismo son llevados a extremos que colindan con el absurdo. El silencio animalizador intensifica en grado sumo el proceso de deshumanización que Zalamea se afana en resaltar a través de recursos como la enumeración:

Y cuando su trompetería haya creado el universal, expectante silencio, que se congreguen en torno al féretro los millones de sus vasallos y, sopesando bajo las vestiduras sus calabacines de castrados, en bestial coro aúllen, rujan, chiflen, jadeen, ladren, graznen, ronquen, balen, cacareen, relinchen, tosan, berreen, roznen, bufen, croen, zumben, eructen, rebuznen, mujan, verraqueen, chillen, himplen, piten, gruñan, venteen, trinen, mayen, cloqueen, píen, gargaricen, crotoren, gañan, silben, voznen, gangueen, resuellen, pujen, gorjeen, parpen, bramen y ululen... en póstumo homenaje y detallada necrología del Gran Charlatán que comenzaba a hacer la felicidad de los pueblos con la abolición de la palabra articulada (26-27).

Sin duda, la mayor novedad de la obra está en la determinación del déspota de anular la palabra humana: «si las bestias son más dóciles y más felices que los hombres,

es porque no participan de la maldición de la palabra articulada» (33), proclama el tirano. De esta forma, el lenguaje aparece reflejado en la narración con una doble naturaleza: por una parte, en su demagogia y retórica vacía, es el arma con la que el Gran Burundún Burundá ha conseguido alcanzar y mantenerse en el poder; por otra parte, es el único enemigo que el dictador debe temer. La palabra, que para todo gobierno despótico siempre supone peligro, en la obra de Zalamea es sistemáticamente eliminada por el dictador convirtiendo al individuo en un animal. La represión llega a sus máximas consecuencias, la anulación del ser humano es absoluta, como podemos constatar en las últimas páginas del relato, en las que, como consecuencia del caos que provoca la apertura del féretro del dictador, el ejército comienza a disparar a la muchedumbre pero «es como si disparasen contra las altas fantasmagorías grises del sueño, o contra muñecos de aserrín, como si disparasen en una feria... no mataban a nadie, no moría nadie» (73). El pueblo dominado se ha quedado sin vida, sin sangre, sin humanidad, y todo ello a causa de las decisiones y actos del ser metamorfoseado que contemplamos al destapar el ataúd: «Un gran papagayo, un voluminoso papagayo, un enorme papagayo, todo él henchido, rehenchido y aforrado de papeles impresos, de gacetas, de correos de ultramar, de periódicos, de crónicas, de anales, de pasquines, de almanaques, de diarios oficiales» (71). El dictador aparece como lo que realmente es: pura retórica, un papagayo repetidor de palabras ajenas que forman su propia identidad, una gran caja de resonancia del discurso del dictador (recordemos lo dicho sobre este asunto al analizar *El Señor Presidente*) y, en definitiva, un vacío que sirve para esconder la demagogia en la que se sustenta el mensaje dictatorial. Tras este descubrimiento, Jorge Zalamea finaliza su relato con la presentación de un paisaje yermo, desierto, en el que no queda más humanidad que la de un caballo que se yergue victorioso y muestra «los anchos dientes en una muda sonrisa» (74), un gesto humano que deja paso a una posible esperanza²⁵².

²⁵² Alfredo Iriarte publicó en 1986 un conjunto de crónicas satíricas sobre algunos de los dictadores más célebres de la historia latinoamericana titulada *Bestiario tropical*. En el capítulo dedicado a Juan Vicente Gómez el escritor colombiano describe el fastuoso cortejo fúnebre del mandatario venezolano en el que, al parecer, el caballo de Gómez desfiló, sin ningún jinete, presidiendo la comitiva. Iriarte relaciona esta escena con el texto de Zalamea aunque, como sucede en toda la obra, invierte paródicamente los signos de la realidad dictatorial: «Solo veinte años más tarde, la imaginación torrencial de Jorge Zalamea forjó una escena similar, aunque de signo contrario. Detrás del ataúd que conducía los restos del tétrico Burundún-Burundá, avanzaba también su caballo favorito. Pero este no era un equino plañidero como el de Gómez. Era más inteligente, y por lo tanto celebraba la muerte del ogro con su risa incontenible, con su frenético paso de danza, con sus piruetas de bastonera circense. Era el caballo que, pese a la lóbrega solemnidad del cortejo, reía a carcajadas pensando que ya jamás volvería a sentir sobre su lomo ni en sus ijares la humanidad contrahecha ni las piernas estevadas del difunto...» (1986: 86).

Esta imagen apocalíptica es la consecuencia lógica de un devastador combate que se desarrolla en el interior del propio lenguaje, auténtico campo de batalla sobre el que se escenifica el conflicto entre dictador y escritor. La retórica del poder está presente en el texto en dos niveles: por una parte, tiene una posición central en la diégesis del relato a través de la repentina mudez del dictador y su decisión de abolir la palabra articulada; de forma paralela, a un nivel formal, los recursos expresivos de la oratoria política, utilizados por el déspota como instrumento principal para alcanzar y mantener su dominio, están sometidos a una serie de procedimientos paródicos que determinan la constitución del propio lenguaje poético de la obra. De esta manera, la aliteración, los efectos sonoros, la enumeración y la hipérbole magnificadora se convierten en elementos preponderantes de una prosa que, a la vez que remeda la vacua retórica del dictador para ridiculizar su grandilocuencia y revelar su engañoso efectismo, conforma un discurso irónico en el que la verborrea declamatoria que lo caracteriza se convierte en el arma con la que el escritor se rebela contra la ley del silencio burundiana y destruye los fundamentos de su imagen mítica. De similar opinión es María Dolores Jaramillo cuando afirma que «Zalamea responde al mandato de silencio con el más sonoro y vociferante poema en prosa de nuestra literatura contemporánea» (2000: 592); y esta radical desobediencia tiene consecuencias igualmente extremas: si el dominio del dictador a través de la palabra (y posteriormente el silencio) era absoluto, la destrucción de este discurso solo puede conducir a la visión de una realidad devastada.

El mundo simbólico, autónomo y autorreferencial que construye Jorge Zalamea en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, erigido sobre los fundamentos del propio lenguaje al cual alude paródicamente, se devora a sí mismo en un proceso en el que el discurso poético aniquila progresivamente la retórica del poder autoritaria. El punto culminante de esta dialéctica entre construcción y destrucción que dinamiza la obra se produce con la negación del propio cuerpo inerte de Burundún-Burundá, convertido al finalizar el texto en un disecado papagayo de papel. El cadáver del dictador es el centro genésico del mundo ficcional, resorte de la analepsis que disemina narrativamente la vida del dictador, en él surge la construcción alegórica que da forma al relato, de ahí que el descubrimiento de su inexistencia como hombre y la constatación de su verdadera esencia meramente discursiva provoque la desolada imagen apocalíptica con la que culmina la narración. El tirano es solo palabras, lenguaje oficial, discurso hegemónico que vigila, controla y domina a una sociedad que reproduce y otorga

legitimidad al discurso dictatorial, a la versión de la Historia impuesta por el poder. Zalamea utiliza este discurso como modelo para someterlo a una parodia en la que el lenguaje poético transforma los recursos expresivos con los que la retórica autoritaria se disfraza de verdad. El reconocimiento de este mismo discurso (tanto en su forma como en simbología) por parte del pueblo –lector (u oyente) del texto de Zalamea– permite desvelar, a través de la hipérbole y el barroquismo del lenguaje, la falsedad de sus mecanismos discursivos, desacralizar el mito que ha construido, abrir el féretro y mostrar el verdadero rostro del «Gran Reformador». Las carcajadas con las que el caballo pone el punto final al relato, alejándose en una ciudad desierta y desolada (74) anuncian el recomienzo de la Historia a partir de la destrucción de un mito totalizador que anula el devenir histórico, abriendo así la posibilidad de la construcción de una nueva realidad sobre los escombros dejados por la palabra poética.

Ahora bien, en el texto de Zalamea la esencia histórica e individual del dictador permanece únicamente en forma de elipsis, oculta para el lector bajo la crítica a la imagen mítica del tirano presente en el imaginario colectivo. El propio cadáver del tirano, representación inerte de un ser que es/fue tiempo histórico, termina convirtiéndose en una metáfora del discurso de la opresión dictatorial: su vida son solo palabras, su muerte son «papeles impresos» (71), el dictador desaparece como individuo. Más allá de la breve descripción de su trayectoria vital hasta llegar al poder, el personaje se disuelve en su carácter simbólico, irreal, meramente discursivo, convirtiéndose en una mera sombra que sirve de soporte para que el autor realice una crítica directa tanto a la dictadura como forma de gobierno deshumanizadora como a los sectores sociales que la apoyan y a los mecanismos mistificadores de la realidad que la sustentan. Como consecuencia, la dialéctica individuo-masa (o su correlativo en el subgénero, dictador-pueblo) se difumina hasta perder su potencialidad significativa: Burundún-Burundá es un enigma de sí mismo que poco nos dice de la sociedad que lo sufre y que el tirano refleja especularmente, tampoco profundiza en la realidad que lo articula y permite su existencia. El mito popular sustituye al dictador individual hasta el punto de anular la dialéctica que lo constituye. Zalamea se afana en crear una atmósfera irreal y obsesiva que desenmascare la falsedad de ese discurso, pero detrás de la máscara aparece únicamente un vacío: si, por una lado, la destrucción del discurso del poder permite acceder a las claves de la distorsión de la realidad puesta en marcha por la dictadura, por otro lado no construye una figura que polarice estos significados mostrando una imagen compleja de la comunidad de la que es causa y consecuencia.

De cualquier manera, es evidente que los numerosos hallazgos del texto de Jorge Zalamea, especialmente en su expresión poética de la atmósfera dictatorial, no pasaron desapercibidos para su compatriota Gabriel García Márquez. El cuento *Los funerales de la mamá grande*, publicado en 1962, presenta palmarias semejanzas tanto en tema como en estilo²⁵³. Mario Vargas Llosa, en su célebre estudio *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971), considera *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* uno de los «demonios culturales» del premio Nobel colombiano, entendiendo estos demonios como «condicionamiento de la realidad que pre-existe a él: el del lenguaje y la tradición literaria» y que el escritor no puede evitar, aunque esto, subraya insistentemente Vargas Llosa, no signifique falta de originalidad, sino influencias que serán aprovechadas «de tal manera que dejen de ser ‘influencias’» (138). En la comparación entre los dos textos, el novelista peruano analiza las similitudes pero también las diferencias: si, por una parte, ambos tienen «una intención de sátira política emboscada en la ficción literaria», un mismo motivo central en el desfile fúnebre y «un lenguaje hinchado y grotesco, de pregón o de discurso» en el que «chisporrotea un humor venenoso», por otra parte, «el lenguaje de Zalamea es más ‘poético’ y el de García Márquez más ‘narrativo’» (167); es más, para Vargas Llosa los resultados literarios al parangonar ambos textos son desiguales, siendo, en su opinión, más satisfactorios en el cuento de García Márquez, apreciación que justifica con argumentos de gran interés para nuestro análisis:

La diferencia está en la estructura de ambas ficciones: en la de García Márquez tanto el asunto como el lenguaje encuentran una justificación en su organización interna, en tanto que la de Zalamea, aunque vistosa y, por momentos, creadora, es víctima de su propio exceso retórico. Tanto abulta la realidad que quiere expresar que naufraga en la irrealidad (es decir, en la falta de vivencias). La desmesura grotesca en *Burundún Burundá ha muerto* es una característica objetiva del mundo ficticio, responde a una voluntad de estilo del poeta-narrador, que el lector solo puede aceptar o rechazar. Por momentos esta voz persuade y por momentos suena artificial. En «*Los funerales de la Mamá Grande*» el lenguaje grotesco, esa materia superlativizada, no aparece como una cualidad objetiva del mundo ficticio, sino como una interpretación, como una deformación de un nivel de la realidad —lo objetivo— por otro —lo legendario o mítico—, que hace las veces de espejo deformante en el que el lector ve distorsionarse la historia (168-169).

²⁵³ Adriana Sandoval enumera estas similitudes: «Ambas obras están construidas alrededor de la figura muerta de la cabeza dictatorial de un grupo de personas. Ambos autores usan repetidamente listas y catálogos con el fin de comprenderlo todo. Los narradores de ambos textos son especies de cuenteros profesionales o merolocos de ferias y circos, que insisten continuamente en la verdad y exactitud de la historia» (1989: 50).

Ciertamente, García Márquez imprime un mayor nivel de ambigüedad a su narración: como subraya Vargas Llosa el autor colombiano avisa al lector desde el primer momento de que el punto de vista adoptado es «el de la murmuración, la credulidad y el chisme colectivos, la perspectiva de la leyenda y del mito» (399), la realidad histórica o «real objetiva» permanece oculta tras la espesa capa de hipérboles, enumeraciones y una retórica caracterizada por el «ritmo encantatorio» con que la materia está dispuesta en el discurso narrativo. Ahora bien, eso no quiere decir que la realidad objetiva sea sustituida totalmente por la perspectiva mítica pero sí queda relegada a un plano que permanece ausente en el texto, «un dato escondido elíptico» que coexiste con una perspectiva subjetiva que lo modifica: exagerándolo, musicalizándolo, dotándolo de valores puramente sensoriales y, en suma, interpretándolo (411). Este «espejo deformante en el que el lector ve distorsionarse la historia» se configura sobre la base de la imaginación colectiva, del punto de vista mítico-legendario del pueblo sometido que diviniza a la matriarca y exagera su poder hasta colindar con la irrealidad y la inverosimilitud. La desmesura nacida de la escritura deformante que asume los parámetros de la perspectiva popular no niega la existencia de una realidad «objetiva» anterior a esa deformación hiperbólica pero la sumerge en una indeterminación que provoca la ambigüedad a la que nos referimos anteriormente. De esta forma, mitificación y desmitificación, el horror y la risa, convergen en un lenguaje barroquizante que enfatiza su autonomía, su condición de pantalla deformadora: artefacto ficcional que afirma y niega la imagen del poder. Es en este punto donde la consideración de este cuento como precursor y germen –banco de pruebas diríamos– de *El otoño del patriarca* adquiere, a nuestro modo de ver, una significación mayor: en él se vislumbran el tono sarcástico y los procedimientos deformadores que el autor colombiano empleará en su novela del dictador más de una década después, aunque, eso sí, sometidos a una serie de transformaciones que incrementarán su complejidad y potenciarán la ambigüedad y multiplicidad semántica del texto, enfatizando el carácter barroquizante, autorrefencial y desacralizador de su escritura.

Para construir al dictador que protagoniza su novela –«único personaje mitológico que ha producido la América Latina» (1982: 125), en palabras de García Márquez– el autor colombiano crea un tirano caracterizado por su desmesura, «una bestia apocalíptica, un déspota de luctuoso origen, una hipérbole paternalista de la que solo es dable renegar» (Benedetti, 1979: 16), cuya ideología casi instintiva se fundamenta apenas en el terror y la violencia, armas con las que logra mantenerse en el poder durante un tiempo inmemorial. Su figura se compone tanto de características del cacique local, señor

feudal cuya figura está en deuda con los caudillos bárbaros del siglo XIX, como del monarca universal y absoluto que basa su poder en el derecho divino. Es un prototipo de tirano que Carlos Fuentes describe como «la figura dominante de la política hispanoamericana»: «el Medio-César, el mediador cesáreo, el Señor Presidente, el caudillo que aspira a encarnar la Figura Nacional, que concentra en su persona todo el Carisma Nacional y que participa tanto de los poderes y prestigios de los emperadores como de las astucias del cacique» (1990: 193). Por otra parte, siguiendo la fórmula sincrética basada en la indeterminación referencial propia del subgénero, son numerosos los datos históricos de varios dictadores reales de los que la novela se nutre: Pérez Jiménez, Gerardo Machado, Somoza, Trujillo (una buena parte de ellos de la región caribeña), aunque parece ser que el modelo predilecto del autor fue Juan Vicente Gómez, así lo afirma el propio García Márquez en la célebre conversación que mantuvo con Plinio Apuleyo Mendoza, publicada bajo el título *El olor de la Guayaba* (1982):

Mi intención fue siempre la de hacer una síntesis de todos los dictadores latinoamericanos, pero en especial del Caribe. Sin embargo, la personalidad de Juan Vicente Gómez era tan imponente, y además ejercía sobre mí una fascinación tan intensa, que sin duda el patriarca tiene de él mucho más que de cualquier otro. En todo caso, la imagen mental que yo tengo de ambos es la misma. Lo cual no quiere decir, por supuesto, que él sea el personaje del libro, sino más bien una idealización de su imagen (119-120).

Más adelante Mendoza hace referencia al hecho de que varios dictadores sean hijos de viudas, a lo que el novelista colombiano responde:

Lo que creo haber establecido es que la imagen dominante en su vida fue la de la madre, y que, por el contrario, eran en cierto modo, desde siempre, huérfanos de padre. Me refiero, por supuesto, a los más grandes. No a todos los que encontraron todo hecho y heredaron el poder. Esos son distintos, muy pocos, y no tienen ningún valor literario (120).

Estas declaraciones son sumamente esclarecedoras respecto a la construcción del patriarca creado por el novelista colombiano y merecen un comentario: según el autor el personaje surge del compendio de varios dictadores caribeños, pero no de cualquiera de ellos, se trata de aquellos que no «heredaron el poder» sino que lo conquistaron y construyeron una imagen simbólica de sí mismos que se identifica con la autoridad ilimitada, únicamente estos tienen un «valor literario» que suscite el interés del novelista. Su atractivo como modelos novelescos, por tanto, no reside en los rasgos específicos de cada individuo en su contexto histórico sino en su vinculación a una

clase, una numerosa estirpe con atributos compartidos de la que surge una creación ficcional que no corresponde a ningún dictador concreto sino a una «imagen mental» que los incorpora y equipara. De ahí que, aunque el propio autor García Márquez afirme asimilar de manera consciente al patriarca con Juan Vicente Gómez, estos no puedan ser identificados de manera inequívoca por el lector; el dictador novelesco es, como el propio autor explica, una «idealización» de la imagen del presidente venezolano y no su estricta traducción literaria. En realidad, como comenta Ángel Rama, «no habrá país de América Latina que no crea que se está contando en el libro la historia de sus dictadores particulares» (1982a: 485), lo que presupone un procedimiento creativo de indeterminación referencial que utiliza como materia prima anécdotas extraídas de la historia y, a su vez, un reconocimiento por parte de los lectores de una imagen arquetípica susceptible de ser concretizada en un dictador histórico. De esta manera, lo histórico está presente en la creación y en la lectura pero no en el texto, donde sufre una des-historización que lo convierte en el retrato del único «personaje mitológico» latinoamericano y, en definitiva, en la representación novelesca de un hombre que personifica el poder absoluto, las causas y efectos de este poder en el ser humano que lo regenta, los niveles constitutivos de su representación simbólica en el pueblo sometido y los complejos mecanismos de funcionamiento de esta estructura de dominación.

Tanto el personaje del dictador como el cronotopo que lo envuelve y le da sentido ontológico están sometidos a una tensión discursiva –presente a su vez en el propio lenguaje que funda el mundo ficcional de la novela– entre mitificación y desmitificación, imaginario colectivo y discurso del poder, tiempo lineal y cíclico; es en la presión ejercida entre estas fuerzas donde surge la ambigüedad constitutiva de la novela, la multiplicidad de niveles de significación que el texto es capaz de abarcar. Así pues, aunque el autor construye su tirano ficcional a partir del manejo de materiales históricos remodelados literariamente, el procedimiento se radicaliza al tener como base intertextos míticos que, al ser incorporados al discurso narrativo de la novela, son subvertidos y parodiados. Esto es evidente, por ejemplo, en el proceso de divinización del patriarca a través de la inclusión de referencias provenientes de la tradición bíblica judeo-cristiana: el patriarca tiene una edad indefinida de proporciones bíblicas («entre los 107 y los 232 años» [87])²⁵⁴, ha sido concebido por «Bendición Alvarado a quien los

²⁵⁴ Todas las citas de *El otoño del patriarca* provienen de la edición de 1975, publicada en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana.

textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico» (21), realiza milagros, controla los elementos naturales («Había sorteado tantos escollos de desórdenes telúricos, tantos eclipses aciagos, tantas bolas de candela en el cielo...» [129]), resucita tras su muerte (aprovechando el fallecimiento de su doble Patricio Aragonés) y, por supuesto, ostenta atributos relacionados con la omnisciencia y omnipotencia (propios también del arquetipo literario)... Un ejemplo representativo de cómo la ironización de los intertextos bíblicos presentes en la novela suponen una desacralización del mito dictatorial es la relación entre la última cena de Cristo y la noche en que el dictador sirve en bandeja de plata para todos los participantes en una conspiración contra su gobierno el cuerpo de Rodrigo de Aguilar, líder de la conjura contra el patriarca, «listo para ser servido en banquete de compañeros por los destazadores oficiales ante la petrificación de horror de los invitados que presenciamos sin respirar la exquisita ceremonia del descuartizamiento y el reparto» (127). La hipérbole del horror supone la radical inversión de valores, el cuerpo de Cristo con el que los apóstoles se alimentan se transforma paródicamente en el cuerpo en el que está alegorizado el impulso de venganza, el terror y la violencia sin límites que mantienen el orden dictatorial del que el patriarca es centro (des)organizador. Este uso constante de la hipérbole y la desmesura provoca un alto grado de irrealidad en la percepción del personaje, bajo la que subyace la representación de la deformación y del delirio del poder; como postula José Miguel Oviedo, «el poder colinda con la irrealidad, con la exageración: es un motivo de horror y de risa. Esta identificación alcanza en *El otoño del patriarca* su punto de fusión más intenso y preciso: la hipérbole del poder se expresa a través del poder de la hipérbole» (1982: 177). De esta manera, la visión hiperbólica constituye un instrumento fundamental para la construcción de la materia narrativa desde un punto de vista mítico y, al mismo tiempo, la reiteración y la excesiva exageración en su utilización muestra al lector los mecanismos de esta misma retórica, dejando al descubierto su esencia discursiva y apoyando su desmitificación. El dictador, por tanto, es mitificado y desmitificado simultáneamente, en un proceso de creación y recreación del arquetipo mítico que se desarrolla en la propia escritura y que dota al personaje de una dimensión paradójica presente en toda la novela, sumergiendo al lector en las desconcertantes coordenadas de la ambigüedad.

Este planteamiento que prolonga la incertidumbre sobre el sentido de la realidad representada se mantiene de forma constante (y creciente) a lo largo de toda la obra,

sustentado por la figura protagónica del patriarca y la narración de su vida/muerte. Así pues, la estructura del relato está organizada a partir del descubrimiento del cuerpo sin vida del dictador en el abandonado y ruinoso Palacio Presidencial, su (no) reconocimiento como el auténtico y sempiterno líder nacional y la posterior preparación de su cadáver por parte de las autoridades antes de dar la noticia de su muerte al pueblo incrédulo. Este módulo narrativo ocupa las primeras páginas de cada uno de los seis capítulos que componen la novela, a la vez que cataliza el flujo escritural hacia un centro –thanatos– que ordena y normaliza el instinto vital –eros– y las ansias de eternidad del longevo tirano (Figuerola Sánchez, 2008: 214). El retrato de la vida del tirano se configura sobre dos enfoques narrativos que se entrecruzan y dialogan constantemente: por un lado, el arquetipo mítico, apoyado sobre una escritura de carácter eminentemente satírico-crítico, saturado de un lenguaje hiperbólico y de referencias intertextuales parodiadas que llevan a una ambivalente efecto de irrealidad y pesadilla no exento de humor; por otro lado, el enfoque psicológico, a través del cual el autor se adentra en la conciencia de un hombre atrapado en un obsesivo anhelo de poder que lo lleva al sufrimiento producido por el aislamiento, el miedo a la muerte, la soledad, la incapacidad de amar y una disolución de la propia identidad («yo soy yo», le escuchamos gritar en varias ocasiones, pero apenas en una ocasión dice su propio nombre: «Zacarías» [132]). Este último enfoque subraya el carácter antiépico del personaje del (anti)héroe²⁵⁵; se trata, en opinión de Sharon Keefe Ugalde (1982), de un ejemplo claro del residuo trágico que alberga la ironía general del libro (7), el tirano se ahoga en la infelicidad y la frustración al hacer realidad su deseo de mantener un poder al que, por otro lado, se aferra incluso cuando tiene conciencia de su carácter ilusorio, en manos de otros agentes y fuerzas que determinan realmente el destino la nación²⁵⁶:

²⁵⁵ Martha L. Canfield (1984) hace hincapié en el carácter antiépico del personaje dictatorial en todas las obras del subgénero, la subversión de la épica se convierte, en su opinión, en un rasgo característico del grupo temático: «la novela dictatorial se distingue de lo épico justamente por lo anti-épico: al jefe honesto, objeto de la épica que lo ensalza, se sustituye el mismo modelo traicionado y corrompido» (127). Esta opinión es compartida y desarrollada con mayor profundidad por Mercedes Fernández Durán (2008), quien ve en la estructura formal de las novelas del subgénero la abertura a una «posible lectura del texto como una antiépica plurilógica, polifónica y necesariamente subversiva respecto al monologismo de la historia canónica y del género épico» (304).

²⁵⁶ A lo largo de la novela personajes como Rodrigo de Aguilar, Leticia Nazareno, José Ignacio Saenz de la Barra o las potencias imperialistas en la persona de sus embajadores asumen el poder real y relegan al patriarca a una función representativa, teatral. Es al final de su vida cuando el dictador asume plenamente esta realidad: «aprendió a vivir con esas y con todas las miserias de la gloria a medida que descubría en el transcurso de sus años incontables que la mentira es más cómoda que la duda, más útil que el amor, más perdurable que la verdad, había llegado sin asombro a la ficción de ignominia de mandar sin

las ironías y paradojas se suceden y superponen unas sobre otras, construyendo y destruyendo simultáneamente el arquetipo mítico (especialmente en sus rasgos esenciales: poder absoluto y eternidad). Por otra parte, este residuo trágico abre una puerta a la conmiseración del lector, que encuentra en la figura de Zacarías Alvarado un ser complejo tan poderoso, cruel e implacable en su faceta de dictador como débil, patético y desamparado en el ámbito privado²⁵⁷, el patriarca lucha por mantener una individualidad que le permita desarrollar su propia singularidad, una identidad propia que lo revele como hombre y no solo como vehículo de autoridad y representatividad pública; deseo que desembocará en la conciencia de su fracaso último en el momento de la muerte.

En nuestra opinión, la decisión de García Márquez de otorgar un papel axial en la novela a la individualidad del propio tirano, mostrando ampliamente su perspectiva, su conciencia y, aún más importante, su humanidad, se explica dentro de las coordenadas establecidas en la poética del subgénero: junto a la dimensión social del tirano (la mitificación y carnavalización de la imagen del dictador que alimenta el lenguaje hiperbólico y barroco de la obra), el escritor colombiano establece la conciencia individual del dictador como espacio privilegiado del discurso narrativo, con ello el autor logra establecer y extremar la dialéctica entre dictador y pueblo evidenciando la relación especular entre el personaje y la colectividad que lo sufre, la naturaleza enajenada de una identidad en continua tensión entre la historia lineal del ser humano y el tiempo circular del mito, la alegoría del poder absoluto y el abismo de soledad y autodestrucción que esa voluntad de dominio esconde en su seno. En definitiva, como afirma Díaz Migoyo, García Márquez consigue, a través de esta intimación del punto de vista del relato, reflejar la imagen del dictador como

poder, de ser exaltado sin gloria y de ser obedecido sin autoridad cuando se convenció en el reguero de hojas amarillas de su otoño que nunca había de ser el dueño de todo su poder» (270).

²⁵⁷ Como explica Ángel Rama (1982a): «En *El otoño del patriarca* el déspota paga el desorden humano que él impone, mediante su propio aniquilamiento espiritual. Este es connotado por los innumerables rasgos que revelan su soledad, el desamparo afectivo en que vive, su mezquino acoplamiento con las mujeres, la búsqueda incesante de la madre, la incapacidad de la amistad, esa manera suya de entregarse desvalido al sueño como a la muerte, tirado sobre el piso de losas con el brazo cruzado bajo la cabeza. De ahí que el libro abra una puerta imprevisible a la conmiseración» (476). En relación a esta apertura a la conmiseración, Carlos Fuentes (1990) reflexiona sobre el sentido de esta caracterización humanizada del patriarca en la novela, otorgándole una carga crítica de importantes consecuencias: «Si el poder –los poderosos– quisieran alcanzar una cima de inhumanidad desde la cual no puedan ser atacados o juzgados por otros individuos, García Márquez les niega, al patriarca y a sus lectores, este derecho, y en cambio nos obliga a todos a mirar claramente el retrato completo de este monstruo» (200).

«simultáneamente propia y ajena» explorando la «porosidad simbiótica» entre dictador y pueblo (1985: 197).

Es en la amplitud y densidad con la que su autor muestra esta porosidad donde la obra adquiere su rango diferenciado dentro de la serie de novelas del dictador, especialmente respecto a *El Señor Presidente*. Como hemos analizado en este trabajo, en la novela de Asturias la imagen del dictador aparece tanto en el plano individual como en el mítico, contribuyendo de manera crucial al desarrollo de la dialéctica dictador/pueblo en la obra; sin embargo, el novelista guatemalteco concentra el foco narrativo en el dictador mítico dejando los trazos que revelan la singularidad humana del Presidente en un segundo plano, ubicados estratégicamente en la narración como claves interpretativas de la novela, puntos de fuga que permiten la conciencia dentro del propio texto del carácter ficcional de la imagen mitológica proyectada por el imaginario social. Asturias nos muestra, pues, la imagen mítica proyectada en el espejo pero en el campo que abarca la imagen recreada en la novela incluye el marco que delata su condición de espejo, la evidencia de ser puro reflejo distorsionado, de esta forma el lector sabe que frente a esa imagen existe un vacío implícito que debe ser ocupado por un individuo «real» del cual apenas podemos distinguir difusos contornos. En *El otoño del patriarca* García Márquez ensancha este enfoque narrativo para mostrar simultáneamente al dictador-individuo y su reflejo en el espejo distorsionador del imaginario colectivo, al actor y al personaje que interpreta; el resultado de este choque es la inmersión absoluta del texto (y junto a este, del lector) en los dominios de la incertidumbre y la ambigüedad. De esta forma, la indeterminación ontológica del personaje dictatorial deja paso a un torrente de versiones y puntos de vista que descentralizan el sentido, niegan las divisiones categóricas y multiplican las significaciones alternativas del texto en una continua impugnación de verdades absolutas. El discurso monológico del poder y la cultura popular carnavalizadora se rozan, se enfrentan, dialogan y se contagian, remodelándose en una dinámica que tensa hasta el extremo las posibilidades del propio lenguaje, su capacidad para absorber la pluralidad de discursos que componen la historia política del continente.

En este abordaje de García Márquez podemos reconocer la vinculación de la novela con textos emblemáticos en la conformación de la poética del subgénero, en especial *Facundo* de Sarmiento y *Tirano Banderas* de Valle-Inclán. La importancia que el autor colombiano da a la individualización del dictador se fundamenta en un reconocimiento de la capacidad del personaje para alegorizar de forma compleja la

realidad latinoamericana²⁵⁸: el pueblo tiranizado y el individuo que tiraniza tienen una correspondencia dialéctica en la que ambos se niegan mutuamente la existencia fuera de esta visión especular; el patriarca impone su poder sobre un pueblo sin el cual nunca obtendría ese poder, visión circular cerrada que forma la figura de un enigma: la identidad del colectivo. De ahí que la poética del subgénero requiera –ya desde Sarmiento– de un cierto grado de ambigüedad frente al personaje dictatorial, criticado y repudiado pero necesariamente comprendido en cuanto clave fundamental de la realidad del continente y, consecuentemente, parte inherente de su identidad. García Márquez expone esta ambigüedad a una tensión máxima no exenta de peligros, el primero de ellos: el de la conmiseración y la exculpación histórica del tirano, consecuencia de una recreación de la realidad dictatorial compleja, multifacética, difícil de juzgar. Se busca la interpretación de un lector activo que se convierta en agente determinante del proceso estético, que se sumerja en las causas últimas del poder absoluto y sus consecuencias y reconstruya el mundo representado desde una posición crítica con la que asuma todas las contradicciones de una realidad que antes de condenar debe entender. De nuevo recalamos cómo esta característica ya estaba presente en las obras más importantes del sistema, en las que, con mayor o menor acierto, progresivamente la autonomía estética de las obras se equilibra con la parte ideológica. Por supuesto, la culminación de estos presupuestos narrativos conlleva la posibilidad de rebajar la crítica directa al dictador y esto puede interpretarse como una concesión ya que, como avisa Ángel Rama, «de comprender a perdonar el camino se hace corto», pero, al mismo tiempo, «si no se comprende, mal se puede avanzar en el adentramiento en nuestra realidad, en nuestras auténticas condiciones y singularidades, lo que es indispensable para el proyecto de su transformación» (1982a: 407). Desde esta perspectiva comprender es construir un puente entre la inmensa distancia que separa a los detentores del poder y los hombres gobernados que los contemplaban desde fuera. Será el lector «activo» y crítico el que entre en un proceso consciente cuyo objetivo último sea desmontar los engranajes del poder y los mecanismos mentales del dictador, consiguiendo en última instancia penetrar críticamente en esa compleja realidad.

La consecución de este proceso de participación del lector se sustenta sobre recursos narrativos y procedimientos expresivos que lo obligan a tomar partido ante una

²⁵⁸ Alegoría no en su concepción tradicional, donde se figuran ideas morales o políticas a través de la personificación, sino «como una interpretación exploratoria del objeto, cuyo sentido problemático disputa, cierra y proyecta» (Ortega, 2010: 56).

realidad multiforme, polifónica, plural. Es en este sentido donde los vínculos entre *Tirano Banderas* y *El otoño del patriarca* se hacen más evidentes: los diferentes aspectos de lo que denominamos «indeterminación artística» en la novela de Valle-Inclán aparecen potenciados y sometidos a una mayor tensión estético-constructiva en el texto del autor colombiano con el objetivo de recrear un mundo autónomo y totalizante que asume una configuración abierta a las interpretaciones y a la concretización del lector individual²⁵⁹. Estas técnicas, de gran modernidad y de raigambre vanguardista, aun provenientes de los centros culturales dominantes, están proyectadas teleológicamente hacia el desvelamiento de la compleja realidad americana²⁶⁰, y es a través de estas soluciones estructurales y formales que el autor consigue activar el nivel de incertidumbre que evita tanto la preeminencia de ideologías y discursos unificadores y dogmáticos como la necesaria ironía distanciadora que permite una visión crítica del lector sobre el mundo ficcional instaurado en el texto. Destacan por su importancia tres aspectos que conforman los ejes constructivos y claves de la «indeterminación artística» de la novela:

i) Desde el primer momento llama la atención del lector la multiplicidad de voces y versiones que componen la narración, construida sobre la base de una radical polifonía: la tercera persona omnisciente se desplaza hacia un «nosotros», narrador colectivo, que a menudo se disgrega en la primera persona del patriarca y la óptica de los varios personajes de la novela que toman la palabra (Bendición Alvarado, Manuela Sánchez, Patricio Aragonés, Leticia Nazareno...), los cuales, a su vez, se alternan con voces individuales anónimas que entran en el texto sin previo aviso para el lector, de tal forma que, como indica Julio Ortega (1978), «constantemente, el lugar del destinador lo ocupa un yo momentáneo que forma parte de un narrador plural, al que entrega su mensaje antes de retornar al coro narrativo latente» (441). Nos encontramos, pues, ante la representación de una oralidad polifónica en libertad, contradictoria en la pluralidad de enfoques que pone en liza, multiforme y aparentemente caótica, lo que produce un

²⁵⁹ Remitimos a las referencias sobre las teorías de Wolfgang Iser desarrolladas en el capítulo 5.2. de este trabajo.

²⁶⁰ Comentando este aspecto Ángel Rama se refiere a los recursos narrativos utilizados en las novelas de Carpentier, García Márquez y Roa Bastos de la siguiente forma: «...procuraron ahondar el camino de un adentramiento en las sociedades de «Nuestra América», manejando a la vez los recursos que las circunstancias forzosamente expansivas de los centros mundiales les procuraron, en la medida en que todos esos recursos implicaban operaciones estructuralmente emparentables con las condiciones específicas del continente, y por lo tanto aprovechables con utilidad. Si esa tarea mediadora admite muy diversos grados, que van del inútil mimetismo a la mayor concentración sobre la tradición regional, su punto óptimo se ha situado en el manejo de aquellas incitaciones teóricas externas que se han revelado más productivas para la recuperación renovada de las formas, situaciones, fenómenos idiosincrásicos de nuestras sociedades» (1982a: 405).

efecto de incertidumbre constante sobre la interpretación de lo narrado: espacio en el que la verdad y la falsedad, el hecho y el rumor, la certeza y la suposición, la historia y el mito se confunden y anulan sus fronteras²⁶¹.

ii) La relación entre tiempo cíclico del mito y el tiempo lineal de la historia del patriarca participa también de esta indeterminación en clave paradójica en la que el texto sumerge constantemente al lector. La dinámica de repeticiones y formas cíclicas contrasta con una sintaxis de puntuación caótica, sin párrafos independientes, estructurada en capítulos a partir de la cláusula temporal que supone el descubrimiento del cadáver del patriarca, de tal manera que, como afirma Carlos Pacheco, «la entrada al palacio del decrepito gobernante, la invasión de su intimidad, el hallazgo de su cuerpo yacente, son motivos reiterados que se convierten casi en una suerte de puntuación narrativa» (Pacheco, 1987: 69). Los ciclos de muerte, evocación y resurrección del patriarca se repiten consiguiendo que la narración de su vida se instale en un tiempo eterno que se desarrolla en forma de espiral, ya que provoca la ilusión de avanzar en las etapas de la vida del dictador cuando en realidad vuelve reiteradamente sobre el mismo eje de dominación y violencia. En opinión de Ángel Rama toda la prosa laberíntica y caótica de la novela consigue un propósito:

Que el lector deambule por el más dificultoso de los laberintos posibles, que ya no será meramente explicado como es habitual en el arte intelectualizado de Borges, sino vivido sensorialmente en la experiencia de la lectura. Un laberinto que se construye mediante un tiempo que parece avanzar y aun genera la ilusión de la peripecia sucesiva, para desembocar repentinamente en los mismos puntos de que partió (1982a: 478).

La secuencia temporal de unas veinticuatro horas (del amanecer del lunes con el descubrimiento del cadáver del patriarca al amanecer del martes en que se comunica la noticia de su fallecimiento al pueblo), desarrollada fragmentariamente al comienzo de las seis partes que componen la novela, funciona como resorte de una narración que narra la historia de Latinoamérica en un tiempo presente que la comprime y contiene. El

²⁶¹ Adriana Sandoval (1989) describe esta estructura como «la convención de un grupo de testimonios orales contados a un entrevistador invisible» (171), mientras que Martha L. Canfield (1984) lo interpreta como «un monólogo múltiple, dentro del cual se pudieran percibir las infinitas voces secretas y públicas, oficiales y privadas, del poder y de la conspiración, todas pertenecientes a un solo sujeto platónico: la Historia» (49), voluntad de creación de un dialogismo de carácter integrador. González Echeverría (2001) propone una sugestiva lectura que subraya la indeterminación en la que se ve sumido el lector, el crítico cubano describe la prosa de la novela como «múltiple, multipersonal, una escritura sin cabeza, sin sujetos, radicalmente predicativa», de tal forma que el lector se ve atrapado en un juego de espejos «en el que todas nuestras más elementales expectativas parecen ser convencionalismos arbitrarios. ¿Somos una segunda persona a la que se dirige el texto, una primera persona que se introduce en el texto para ponerlo en orden, o una tercera persona impasible que solo observa? ¿Quién (es, soy, eres) (tú, yo, nosotros)?» (129).

propio García Márquez comentaba en una entrevista los propósitos de esta decisión compositiva: «Imagínate el libro con una estructura lineal: sería infinito y más aburrido de lo que es. Su estructura en espiral, en cambio, permite comprimir el tiempo, y contar muchas más cosas como metidas en una cápsula» (1982: 122). La personificación de la eternidad –el poder del patriarca– es encapsulado en el tiempo de su propia muerte, es decir, la proyección mitopoética y eterna de la historia latinoamericana de opresión y colonialismo secular²⁶² queda alojada en el espacio temporal de su propia negación. La paradoja a nivel temporal es evidente y se integra en la ironía global de la novela como parte constitutiva de una indeterminación que permite y requiere la mirada crítica del lector sobre la historia del continente, la comprensión lúcida sobre los círculos de sumisión y fracaso que, en su propia reiteración, han condenado al pueblo latinoamericano a una tragedia que nunca se desvía de un fatalismo ciego²⁶³. Como comentaremos más adelante, únicamente «la buena nueva de que el tiempo incontable de la eternidad había por fin terminado» (271), sentencia con la que finaliza la novela, abre la posibilidad de ruptura de una circularidad que condena a la colectividad a una identidad fuera del avance de la Historia.

iii) La riqueza poética, la multiplicidad discursiva y el marcado barroquismo de la prosa desplegada por García Márquez en *El otoño del patriarca* no responde apenas a un imperativo estético ni a una función prioritaria como cauce de información, el lenguaje se pone a disposición de un universo ficcional que se dice a través de él. Al igual que sucede en *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* la palabra es un elemento fundamental en el carácter autorreferencial y totalizante de la novela, piedra de toque de una voluntad integradora de la multifacética cultura latinoamericana. El lenguaje se

²⁶² Un ejemplo paradigmático de esta condensación temporal de la historia latinoamericana está en la visión simultánea de los marines norteamericanos y las tres carabelas, representación sincrónica de una misma dependencia colonial: «abrió la ventana del mar por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas» (46).

²⁶³ Gonzalo Navajas estudia la construcción del tiempo cíclico en la novela en su artículo «Historia circular y nueva temporalidad en *El otoño del Patriarca* de Gabriel García Márquez» (1987). Para el investigador la obra «percibe la circularidad como un modo de restricción fundamental de las agrupaciones humanas y sus manifestaciones culturales» (206). La falta de libertad alcanza a toda la colectividad al verse inmersos en una historia esencializada en categorías intemporales e inmutables (la colonización, la guerra federal, el levantamiento...) en las que la comunidad queda incrustada más allá de su voluntad, de tal forma que «la victimización del sujeto y de la nación se inicia a través de una inserción inequívoca en el absoluto histórico» (206). La circularidad y reiteración histórica son, por tanto, determinantes en la victimización del individuo, y el rompimiento de esta cadena de movimientos cíclicos aparece como única posibilidad de escapar de un destino irremediable.

convierte en elemento aglutinador de una amalgama de voces y lenguajes que confluyen históricamente en una materia verbal que, a través de una intensidad poética concentrada en un personaje que focaliza metafóricamente las tensiones y contradicciones presentes en la relación entre el pueblo y un poder dictatorial enquistado en el imaginario colectivo, ilumina los caminos ocultos presentes en el laberinto de su propio devenir histórico. Ciertamente, aunque hemos destacado el uso de la hipérbole, la enumeración y la exageración como operaciones verbales recurrentes (y coincidentes con las utilizadas por Jorge Zalamea) en el tratamiento de la materia novelesca, son numerosos los recursos retórico-poéticos que el autor colombiano pone en práctica a la hora de crear una prosa que priorice el efecto encantatorio y sugerente de los significantes y, especialmente, el poder de las metáforas: elemento crucial en el texto que es utilizado por el autor de forma caótica, superponiendo unas sobre otras, atraídas sobre un único punto que tiende a la saturación, ya que, como indica Ángel Rama, «la obra entera quiere ser una metáfora que reúna y absorba a todas ellas» (1982a: 488)²⁶⁴. Así pues, la superposición de voces, ciclos temporales y metáforas colman un espacio narrativo comprimido que absorbe la superabundancia y el exceso discursivo y verbal hasta someterlo a una fuerte tensión estética. Esta concepción narrativa permite la interpretación coherente del texto desde una perspectiva neobarroca, lectura que ya realiza de manera brillante Rafael Figueroa Sánchez en su análisis «*El otoño del patriarca*: incertidumbres, secretos y revelaciones del neobarroco» (2008). Partiendo principalmente de las teorías sobre el barroco de Severo Sarduy y Omar Calabrese, el investigador hace una lectura de la novela que profundiza en los significados profundos del texto en relación con el barroquismo de su estructura narrativa y lenguaje, de los cuales destaca «la cantidad e intensidad de hechos, episodios, imágenes o referencias que conforman un universo sin bordes, cuyo centro aparece y desaparece a través de saturaciones de significantes, de simultaneidades sorprendentes y de proliferaciones verbales, sintácticas y semánticas» (212). Vale la pena reproducir por extenso las reflexiones del crítico en relación a la estética barroca de la obra:

²⁶⁴ Véase el estudio de Julio Calviño Iglesias (1988), en el que analiza detalladamente la multiplicidad de recursos y mecanismos estructurantes del discurso narrativo presentes en la prosa de *El otoño del patriarca*.

El sorprendente efecto de *El otoño del patriarca* se logra sin duda por mecanismos barrocos y neobarrocos en constante movimiento: repeticiones delirantes, parodias de hechos históricos, desacralización de arquetipos, percepciones engañosas, hipérboles deformantes y, sobre todo, una carnavalización permanente de la vida y la cultura, todo lo cual permite instaurar una historicidad posible para Hispanoamérica, distante de centralidades hegemónicas y cercanas a realidades políticas y sociales que caracterizan su modo de ser y de afirmarse en medio de contingencias y procesos irresueltos. Por eso el lenguaje de la novela deviene barroquizado, su texto se construye sobre las fuerzas liberadoras de aquel, capaz de convertir los significantes en significados y estos, a su vez, en nuevos significantes, hasta conformar una alegoría desmesurada que traduce una realidad indecible, pero intensamente real: los intrincados procesos de la historia hispanoamericana con sus sucesivas dependencias políticas, los imaginarios que sostienen y a la vez debilitan el poder, la persistencia del saber oral, las sincronías históricas, los sincretismos lingüísticos y culturales y la resistencia a los imperialismos. De esta manera, se crea un semblante de confusiones e incertidumbres para exorcizar el miedo al vacío y afirmar así la voz de un sujeto colectivo capaz de construir y protagonizar su propia historia, una vez que decide descarnavalizar su percepción y reconocerse como centro móvil de la misma (212).

Una gran parte de los estudios dedicados a la obra coinciden en la interpretación del sentido último del texto con las directrices generales expuestas por Figueroa Sánchez en esta cita: la importancia fundamental de la «fuerza liberadora» del lenguaje como instrumento capaz de «exorcizar el miedo al vacío» de una colectividad que reafirma su verdadera identidad para tomar así las riendas de ‘su’ Historia tras la verdadera comprensión reveladora de la muerte del tirano.

En este punto es importante recordar el descubrimiento por parte del lector en la última frase/párrafo/capítulo de que la coincidencia de la muerte del patriarca con las premoniciones anunciadas por una pitonisa en las aguas de los lebrillos –es decir, la descripción narrada en el primer capítulo– era solo un simulacro preparado por aquellos que encontraron su cuerpo, con el objetivo de no contrariar esos augurios (ya que en realidad murió «descalzo y con la ropa de menesteroso que llevaba puesta» y no «en el suelo de la oficina con el uniforme de lienzo sin insignias y la espuela de oro en el talón izquierdo» [269], como la novela nos había anunciado engañosamente). El lector ve confirmada la continua incertidumbre sobre la verdad/mentira de lo narrado hacia la que el texto señala constantemente. A este respecto, Michael Palencia-Roth, en su fundamental artículo «El círculo hermenéutico en *El otoño del patriarca*» (1984), estudia la importancia del esclarecimiento de este hecho –la verdad sobre la muerte del dictador– en la novela y plantea cómo la hermenéutica procede en dos niveles simultáneos: un nivel se produce en el enfrentamiento entre el lector y el texto en su totalidad; otro, entre el nosotros narrativo y la muerte del patriarca; así pues, en opinión de Palencia-Roth: «esta muerte puede considerarse hasta como ‘otro’ texto que hay que descifrar, acto en que participan tanto los lectores como el pueblo o los súbditos del patriarca. Descubrir

la verdad sobre la muerte del patriarca equivale a ‘entender’ la novela» (1002). En un análisis minucioso de la secuencia narrativa fragmentada que cuenta el descubrimiento y embalsamamiento del cadáver del dictador y que da inicio a los seis capítulos de la obra, el investigador llega a la conclusión de que lo que el lector contempla, según va avanzando en sus páginas, es la progresiva fabricación de un mito, un invento que cobra existencia autónoma y que dificulta la aproximación a las «verdades», de tal forma que «fijar el verdadero sentido de los hechos resulta, en este caso, en la sospecha de la verdad. Dicho de otra manera: la ‘verdad’ en *El otoño del patriarca* parece estar en su ‘ilusión’». La consecuencia es la posibilidad de que el dictador, en cuanto ser mítico narrado en el universo ficcional de la novela, nunca haya existido más allá de las leyendas, mitos y prefiguraciones, es decir, que solo fuera discurso ajeno, opinión subjetiva; en definitiva, lenguaje carente de realidad ontológica ficcional, indeterminación máxima proyectada sobre el propio centro de la narración. Una opción que el propio texto deja abierta en las últimas líneas de la novela, enunciada por el narrador colectivo pero haciendo referencias a las dudas del propio dictador, personaje en constante autocuestionamiento sobre su nebulosa identidad individual:

nunca supimos quién fue, ni cómo fue, ni si fue apenas un infundio de la imaginación, un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta vida que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera pero que no había otra, general, porque nosotros sabíamos quiénes éramos mientras él se quedó sin saberlo para siempre... (270-271, cursivas nuestras).

Julio Ortega, partiendo de una perspectiva semiológica del texto literario en el ámbito de la cultura, también llega a conclusiones concomitantes con las expuestas por Palencia-Roth y Figueroa Sánchez en su estudio «*El otoño del patriarca: texto y cultura*» (1978). Para Ortega las disyunciones entre la cultura política y la cultura popular se resuelven en el texto en por medio de lo que el crítico denomina «código mitológico», el cual escruta en las ampliaciones hiperbólicas del texto los repertorios de la cultura popular y del poder para llegar, a través de la palabra transgresora del código del narrador colectivo, «a la producción de una conciencia desde la acción de los hablantes, que ha propiciado el juicio de todos los tiempos en el teatro dialógico de esta escritura», de tal forma que, en opinión del crítico:

Con la muerte del patriarca, los hombres ganan la adultez del reconocimiento; con la destrucción de un modelo mitológico, sucumbe el mundo al revés, y la cultura popular

reconoce su dimensión social creadora; con la desaparición del poder distorsionador, sustentado en ese modelo, concluye el tiempo sin historia, y se anuncia otro tiempo, el fin de una edad y el comienzo de otra: los trabajos de la conciencia fundadora (438).

Desde esta perspectiva, la ambigüedad y el carácter paradójico en la que el texto sumerge todos sus estratos constructivos constatan la disposición de deconstruir el «yo» dictatorial para posibilitar la emergencia del «nosotros». Una voz colectiva que aglutina y condensa la memoria polifónica de la historia latinoamericana sometida al poder dictatorial a la vez que muestra las tensiones a lo largo de la historia entre esta focalización carnavalizadora del pueblo sometido y el discurso del poder, llevando a cabo un proceso simultáneo y constante de mitificación/desmitificación del poder tiránico en el que se evidencian las contradicciones inherentes a su estructura de dominación, su esencia de simulacro, la falsedad de un discurso centralizador y opresivo que eterniza la condición colonial y dependiente americana. Por otra parte, el lenguaje distorsionador y excesivo de la novela (con profundas raíces barrocas, como vimos) consigue desenmascarar el discurso del poder convirtiéndose en elemento esencial de una poética dispuesta a rescatar el lenguaje socavado y corrompido por siglos de dominación para, como consecuencia, posibilitar la manifestación del verdadero ser americano. García Márquez proyecta así el compromiso político-social y americanista de la novela en la recreación dialéctica de un sujeto colectivo en el que el lector se ve empujado a participar en razón de una ambigüedad que lo interpela constantemente. Esta ambigüedad, potenciada a través de la indeterminación artística y referencial de la novela, logra además un equilibrio entre autonomía estética, indagación en las claves histórico-sociales y culturales de la identidad americana y denuncia política del poder dictatorial de profunda significación universal.

En definitiva, por lo señalado en el presente análisis quedan claras las razones que justifican la condición de obra paradigmática que ostenta *El otoño del patriarca* dentro de la evolución de la poética del subgénero en los años sesenta y setenta. Más allá de las declaraciones de García Márquez en las que anunciaba una total originalidad en su nueva novela, podemos observar cómo, en realidad, la obra toma cada uno de los elementos constitutivos de la poética del subgénero como referencias constructivas, con la voluntad de reelaborarlos a través de un elevado proceso de complejización y aprovechamiento de sus posibilidades novelescas. El autor colombiano, eso sí, asume los presupuestos del modelo genérico desde las coordenadas histórico-literarias y culturales que le son propias: las de los años sesenta y, más específicamente, las comúnmente aso-

ciadas al denominado *boom* de la narrativa hispanoamericana. A este respecto, baste recordar las posturas defendidas en 1969 por Carlos Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* –texto ya comentado en el presente capítulo– para comprobar de qué manera *El otoño del patriarca* lleva cabalmente a la práctica las propuestas teóricas del escritor mexicano: en primer lugar, la tríada mito, estructura y lenguaje se instituyen en la novela como fundamentos básicos de una creación que visa la reelaboración crítica del pasado y la liberación de un lenguaje profanado por el poder; en segundo lugar, destaca la total confianza en la palabra y la imaginación como instrumentos capaces de originar un acto revolucionario que reconstruya una verdadera historia del continente, de esta forma, la novela refleja una reivindicación de la posición privilegiada de la literatura para revelar, a través de la fabulación y la recreación poética del lenguaje, la conciencia de una verdadera identidad americana y la posibilidad de reconstrucción de un verdadero progreso para el continente a partir del redescubrimiento de las convergencias existentes entre historia y mito. Este ideario que afianza su fe en la expresión literaria como discurso privilegiado en el desentrañamiento del ser latinoamericano (fe expresada ya por José Martí en «Nuestra América»), está materializado narrativamente en el significado revolucionario que García Márquez proyecta en su novela más allá de las fronteras del texto, engarzando así nítidamente *El otoño del patriarca* con una tradición literaria de carácter americanista que se desarrolla a lo largo del siglo XX y con la cual, como hemos visto, el subgénero de la novela del dictador se vincula y entrelaza de tal modo que, en último término, esta tradición explica las claves del surgimiento y evolución de su poética. En *El otoño del patriarca* García Márquez lleva la tensión entre estética y política –dialéctica esencial dentro de este ideario– a un equilibrio marcado por su inestabilidad: al potenciar en grado sumo la indeterminación referencial y artística, sustentando la novela sobre la base de una continua ambigüedad que impregna todos sus niveles constitutivos, el escritor colombiano deja en manos del lector el sentido político de un texto que lo desafía a comprender los resortes oscuros y profundos de la realidad dictatorial antes de poder adentrarse en el ámbito de la denuncia incondicional. Los peligros que conllevaba esta propuesta chocaron con las urgencias de un momento político-social en Latinoamérica (los años setenta) en el que se requería una actitud combativa para la literatura, una novela en la que la realidad histórica fuese denunciada de manera inequívoca, alejándose de supuestas «veleidades» esteticistas o ambigüedades ideológicas. Esto, unido a los cambios en el paradigma literario que estaban produciéndose en el campo cultural hispanoamericano y que desarrollaremos

con más atención en el próximo capítulo, convierte *El otoño del patriarca* en el auténtico «canto de cisne» del subgénero: obra que llevó su poética al más alto grado de tensión creativa (y trascendencia universal) y al arquetipo mítico del dictador a su máxima complejidad como enigma y espejo del pueblo americano en su Historia.

Capítulo 8

AGOTAMIENTO DEL SUBGÉNERO Y DESPLAZAMIENTO INTERGENÉRICO: DE LA NOVELA DEL DICTADOR A LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA

En este capítulo nos proponemos establecer el agotamiento/transformación de la novela del dictador, partiendo de dos hechos significativos que revelan cómo la eclosión del subgénero novela histórica renovado a finales del siglo XX provocó en el campo narrativo latinoamericano una fluctuación en las fronteras que separaban hasta ese momento los dos subgéneros en el horizonte de expectativas del lector, difuminándolas pero sin borrarlas. El primer fenómeno que se observa es un desplazamiento del tema del poder hacia un modelo de escritura en el que los dictadores ficcionalizados –centros generadores del discurso narrativo crítico contra las formas de gobierno autoritarias– aparecen perfecta e inconfundiblemente connotados por la Historia a partir de mediados de los años setenta. En segundo lugar, llama nuestra atención que dos novelas como *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, con sendos dictadores como protagonistas, aparezcan citadas entre las obras de casi la totalidad de las numerosas relaciones de títulos de «nueva novela histórica» propuestas por buena parte de los estudios, incluidos los más tempranos, que abordan desde una perspectiva teórico-crítica²⁶⁵ «el fenómeno más saliente y más importante de la producción novelesca de los últimos años» (Karl Kohut, 1997: 20); «un *iceberg* novelesco que ha venido creciendo años tras año» (Pacheco, 2003: 81). Nos proponemos, por tanto, analizar el impacto del rápido auge de la nueva tendencia a la luz de la teoría de los sistemas de Claudio Guillén (1989), planteándonos los siguientes interrogantes: ¿en qué medida el agotamiento del subgénero «novela de dictador», íntimamente relacionado con la automatización de una escritura sustentada en estructuras mitopoéticas (estrechamente vinculadas a orientaciones narrativas como el «realismo mágico» o «lo real-maravilloso»), generó el relevo del modelo por el emergente subgénero «nueva

²⁶⁵ Veánse como muestra los corpus propuestos por Aínsa (1997: 115), Pons (1996: 15-16), Carlos Pacheco (2001: 206) y Perkowska (2008: 28).

novela histórica»?²⁶⁶; ¿ha provocado dicha irrupción la continuidad de la novela de dictador a través de la refuncionalización de algunas de sus convenciones y el olvido de otras produciéndose un solapamiento o la amplificación de uno de los dos subgéneros (265)?, o más bien, ¿la novela de dictador ha desaparecido aunque como elemento singular de un conjunto «seguirá siendo rescatable y podrá desempeñar funciones nuevas» (307) aun como forma residual²⁶⁷?

El auge del subgénero «nueva novela histórica»²⁶⁸, marcado tanto por la calidad como por la cantidad de las novelas publicadas, se sitúa entre los años setenta y noventa²⁶⁹ y sigue pujante en la actualidad, si bien se ha observado últimamente una ostensible deriva hacia lo que María Cristina Pons (2009) califica como «literatura mercenaria» al responder sus manifestaciones a intereses editoriales dictados por la popularidad

²⁶⁶ De acuerdo con Guillén las sustituciones de un modelo por otro no son imperativas, visto que el cambio literario no es equiparable al cambio lingüístico, pero efectivamente se producen (Guillén, 1989: 265-266).

²⁶⁷ Nos basamos en el concepto de «residual» expuesto por Raymond Williams en su estudio *Marxismo y literatura* (1988) para dar cuenta de los cambios que se suceden en un modelo dinámico de sistemas culturales. De acuerdo con su definición, lo «residual» difiere de lo «arcaico» en cuanto lo «residual» se forma en el pasado pero sigue vivo y activo en el proceso cultural presente y puede ser incorporado en la cultura hegemónica o dominante. Lo «arcaico», por el contrario, se percibe como elemento del pasado que puede ser observado, examinado e incluso revivido, pero, al contrario de lo «residual» no es un elemento vivo en el presente (143-149).

²⁶⁸ Optamos por usar en este capítulo la denominación «nueva novela histórica» por ser el más utilizado por la crítica. Fue usado por primera vez por Ángel Rama en 1981 en la introducción a su antología *Nuevos narradores hispanoamericanos en «Marcha»* para describir la ruptura que las novelas *Terra Nostra* y *Yo el supremo* llevaron a cabo respecto al modelo romántico de la novela histórica, camino que seguirá en su artículo de 1991 «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana» el crítico Fernando Aínsa, para quien la ruptura se produce respecto a un «modelo estético único» —novela histórica romántica, novela histórica realista, novela histórica modernista, novela histórica vanguardista— a través de la incorporación a la ficción de tema histórico de «una polifonía de estilos y modalidades narrativas que pueden coexistir, incluso en forma contradictoria, en el seno de una misma obra» (17). Seymour Menton en su estudio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992* (1993) distingue entre novela histórica tradicional y nueva novela histórica. Esta tiene que presentar seis rasgos que el autor identifica en un nutrido corpus de novelas (42-43). Por su parte María Cristina Pons prefiere la denominación «novela histórica de fin de siglo» para significar el «cambio radical» de estas novelas respecto al modelo «tanto por lo que respecta a los aspectos formales de su narrativa como en la posición que adoptan frente a la Historia y a la historiografía» (1996: 15-16).

²⁶⁹ Seymour Menton (1993) propone el año 1979 como fecha del auge de esta serie de novelas por ser el año en que Alejo Carpentier publicó su obra *El arpa y la sombra*, obra representativa del nuevo modo de novelar (31). Repara, además, en la cantidad de novelas históricas publicadas a partir de esta fecha (193 títulos), significativamente superior a las publicadas entre 1949 y 1978 (156). Sin embargo, no se trata solo de una cuestión de cantidad sino también de calidad, visto que «entre los autores que la cultivan figuran algunos de los nombres más respetados de cuatro generaciones literarias que provienen de casi todos los países latinoamericanos: la primera, el cubano Alejo Carpentier (1904-1980); la segunda, el mexicano Carlos Fuentes (1929), el peruano Vargas Llosa (1936) y el brasileño Silviano Santiago (1936); la tercera del nicaragüense Sergio Ramírez (1942), el cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), el portorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá (1946), el mexicano Herminio Martínez (1949) y el guatemalteco Arturo Arias (1950), y la cuarta, el argentino Martín Caparrós (1957)» (46-47). También María Cristina Pons señala la importancia del fenómeno por la cantidad de títulos publicados y el impulso profundamente renovador de estos títulos respecto a la novela histórica del siglo XIX (1996: 15).

alcanzada por el subgénero²⁷⁰. En esas dos décadas se produjo una profunda redefinición del modelo tradicional del subgénero novela histórica que ocasionó, a partir de mediados de los años ochenta, la publicación de un nutrido número de aproximaciones críticas ante lo que iniciaba a percibirse como una nueva tendencia narrativa hasta cobrar centralidad en el discurso académico de los años noventa, dando lugar a la explosión de «un verdadero *boom* de trabajos críticos» (Perkowska, 2008: 33)²⁷¹, en los cuales se verifica un esfuerzo por determinar rasgos definitorios, sobre todo en los estudios pioneros (Barrientos, 1985; Aínsa, 1991: 17-18; Menton, 1993: 42-45), cuya operatividad con el paso del tiempo ha mostrado sus límites para dar cuenta cabal de la envergadura del fenómeno, siendo considerados en la actualidad demasiado restrictivos para abarcar la heterogeneidad de las novelas que parecieran seguir el patrón. Asimismo, se profundiza en el cambio experimentado por el subgénero vinculándolo con las transformaciones socio-políticas y culturales en que se producen las obras (Pons, 1996; Perkowska, 2008); se analiza su intrínseca relación con el discurso histórico tratando de establecer la frontera entre Historia y ficción; y se debate sobre la importancia de la posmodernidad —especialmente por su manifiesto interés por la historia— en la naturaleza del fenómeno (Kohut, 1997; Perkowska, 2008).

Los últimos trabajos dedicados a este subgénero oscilan entre dos grandes tendencias críticas: una orientación hacia la ampliación del objeto de estudio, como se puede observar en el trabajo de Robin Lefere, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología* (2013), cuyo ambicioso propósito estriba en una actualización de la definición del género —del que la nueva novela histórica sería un subgénero— con un acercamiento integral que abarca, además de la novela, todas las modalidades de escritura literaria de la Historia. Lefere postula una extensa variedad de criterios (hasta treinta y cinco) para determinar una caracterización de fórmulas y tipos que den cuenta de la enorme diversidad de las obras que incluye en el género. Esta tendencia a la agrupación por tipos del *corpus* del subgénero en los enfoques teórico-críticos ya había sido señalada por María Cristina Pons en su estudio *Memorias del olvido* (1996) comentando

²⁷⁰ Observa la investigadora argentina: «A diferencia, entonces, de lo que antes podría haberse leído como un producto autónomo de creatividad, de producción de múltiples significaciones o un discurso contra-hegemónico, ahora la novela histórica contemporánea aparece como parte de un fenómeno de mercado, cuyas condiciones y características ciertamente responden a una preocupación o interés comercial de las casas editoriales; o en el mejor de los casos, se ha convertido en una mera retórica, o en una especie de forma residual de la sociedad de consumo» (2009, s.p.).

²⁷¹ Para una panorámica de los estudios críticos sobre nueva novela histórica, véase Perkowska (2008: 31-36).

uno de los artículos pioneros sobre ficción histórica, «The kinds of historical fiction: an essay in definition and methodology» publicado en 1979 y en el que su autor, Joseph W. Turner, distinguía tres tipos de novela histórica —«disfrazada», «inventada» e «híbrida»— de acuerdo con la mayor o menor autonomía de lo narrado respecto al referente (acontecimientos o personajes históricos) en virtud del empleo de la invención: en los polos opuestos se encuentran la «novela histórica híbrida», que remite a un pasado documentado, y la «inventada», que presenta una total autonomía respecto al referente extratextual que, de hecho, se inventa sin ningún apoyo documental (69). El recurso a la invención como uno de los posibles mecanismos constructivos de la ficción histórica —refrendado en sucesivos estudios— garantizaría el nexo del corpus de la novela de dictador con la ficción histórica en su vertiente «inventada».

Esta orientación, a nuestro modo de ver demasiado amplia, mal se concilia con nuestro intento de delimitación de las fronteras del subgénero novela de dictador, cuyas ficciones en la categorización abarcadora de Lefere son consideradas muestras de la subcategoría de la novela histórica «aunque no necesariamente manifestaciones típicas» como las novelas que ostentan su filiación al género, pero que, asumiendo el hecho de que la literatura del siglo XX se caracteriza por «obras híbridas o poligénicas, que no apelan de entrada a un determinado horizonte de expectativas», se pueden leer también como históricas. Lefere preconiza que se usen los motivos abogados para excluir una serie de novelas de la subcategoría novela histórica como criterios, en cambio, que definan un «tipo» de la categoría (42-43). En consecuencia, en este estudio nos encontramos ante una lista desafortadamente extensa de «tipos» de ficción histórica donde se encuadra la casi totalidad de la producción narrativa del siglo XX.

En la segunda tendencia, los estudiosos restringen el objeto de estudio a la evolución y producción del subgénero en el ámbito de las literaturas nacionales: la novela histórica chilena (Viu, 2007), mexicana (Díez Cobo, 2009), argentina (Giuffré, 2004)²⁷², los estudios dedicados por Mar Langa (2001, 2002) a la evolución del género en Paraguay; o delimitan sus análisis a las «voces silenciadas» como en el caso específico de los numerosos estudios monográficos sobre ficción histórica escrita por mujeres.

²⁷² Se completan la mayoría de los estudios con capítulos o epígrafes dedicados al análisis de novelas paradigmáticas de los aspectos destacados en el estudio y se interpretan a la luz de la teoría expuesta en este. Una excepción la encontramos en el estudio de Mercedes Giuffré (2004), *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*, que incluye diálogos sobre la cuestión con autores que se han dedicado a la escritura de la historia como Tomás Eloy Martínez, Jorge Castelli, María Esther de Miguel, etc.

8.1. El desplazamiento intergenérico de la figura del dictador. Relaciones con los nuevos abordajes historiográficos.

Se aprecia en todos los estudios la conformidad sobre un aspecto: las ostensibles diferencias entre la novela histórica clásica y esta nueva tendencia revisionista, paródica, híbrida, deconstruccionista, metaficcional que irrumpe en el campo narrativo hispanoamericano en la segunda mitad de los setenta. Para explicar las notorias desemejanzas entre ambas, debemos tener en cuenta, además de las lógicas y determinantes repercusiones de la sucesión de diferentes paradigmas novelísticos, la evidente evolución paralela y transversal de este subgénero a profundos cuestionamientos epistemológicos en el ámbito de la filosofía de la Historia y la historiografía dirigidos a poner de relieve como fundamento de la aprehensión del pasado el aspecto «performativo» intrínseco al discurso histórico²⁷³.

Pretender abordar este tema en unos pocos párrafos sería aventurado, valga mencionar, para ilustrar la envergadura de los sucesivos sacudimientos que han afectado al saber histórico en el siglo XX, algunos pasajes decisivos en el desmoronamiento de la construcción del conocimiento del pasado cimentado en las certezas de la objetividad y veracidad en las que se apoyaba el pensamiento histórico positivista. Abrieron el camino a la negación de una concepción teleológica de la historia tanto los fructíferos estudios surgidos desde los campos de la historia de las religiones, antropología y etnología sobre el mito y el pensamiento primitivo como el proyecto de Walter Benjamin —expuesto en sus *Tesis de filosofía de la Historia* (1940)—, cuyo afán era promover un movimiento revisionista que «pasara a la historia el cepillo a contrapelo» con el fin de reivindicar la otra versión de la historia, la de los vencidos.

A partir de los años setenta, de acuerdo con la exposición de Magdalena Perowska en *Historias híbridas* (2008), la historia tradicional se enfrenta con tres retos: el primero lo configuran las teorías postestructuralistas de la Historia, cuyos planteamientos cuestionan el conocimiento del historiador y la labor que realiza, ya que estaría de-

²⁷³ Concordamos con la perspectiva de Noé Jitrik de considerar los cambios de la novela histórica contemporánea como consecuencia de los diferentes paradigmas y modelos que intervienen en la producción de las obras: «la novela histórica termina por evadirse de lo circunstancial romántico que le permitió surgir —conservando algunas marcas de origen— y se prolonga en el tiempo modificándose, adecuándose, remodelándose según decisiones que se nutren de nuevos requerimientos, de nuevos saberes. En suma, que si [la novela histórica] posee una fisionomía bien determinada en textos iniciales [...] su aspecto es algo diferente en la inflexión positivista, y mucho más en las últimas décadas del siglo XX» (1995: 33).

terminada irremediablemente por las relaciones de poder, la ideología y la cultura, estas teorías niegan así la universalidad y trascendencia que se le reconocían a la historia occidental, a esto se une el «giro lingüístico» en la disciplina histórica representado por las teorías narrativistas de Hayden White, quien lanza uno de los ataques más incisivos contra la historiografía, borrando de un plumazo la distinción genérica entre ficción e Historia, que tras el embate queda reducida a «artefacto literario», de esta forma, tanto los postestructuralistas como los narrativistas, si bien aceptando la existencia del pasado, problematizan aquellas cuestiones inherentes a la escritura de la historia y ponen en tela de juicio la posibilidad de representar la realidad, aumentando la conciencia crítica de los límites del conocimiento del pasado, obstáculos ante los que emerge la necesidad de confrontar diferentes «verdades históricas» producidas en procesos similares; el segundo reto nace de la crítica de los metarrelatos occidentales de Lyotard entre los cuales la Historia ocupa un lugar central tanto en su vertiente burguesa como marxista; por último, el tercer reto lo constituye la «nueva historia», introducida por Jacques Le Goff y Pierre Nora en Francia, que renueva la disciplina tanto respecto al objeto de estudio del historiador –ampliado a la historia de todas las actividades humanas (historia del clima, de las prácticas sexuales, el mito, el cuerpo, etc.)– como a la utilización voluntaria y ostensible de técnicas narrativas –incorporación de la voz del historiador en la enunciación, multiplicidad de voces narrativas y puntos de vista– y de una metodología basada en la ampliación del concepto de fuente histórica más allá del documento escrito y oficial (única fuente para la historia tradicional) hasta abarcar documentos que aportan información sobre la historia económica y social (datos estadísticos, listas de precios, imágenes) o la historia cultural (relatos orales, fotografías, etc.) (Perkowska, 2008: 68-80).

Fernando Aínsa, en su artículo «Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico» (1994), señala que la crisis epistemológica de la historia ha sido generada por esta apertura disciplinaria de la historiografía, primero hacia las ciencias sociales y su metodología y después hacia las ciencias humanas, cuyo efecto ha sido una ampliación paulatina de la disciplina de la historia hacia ámbitos de la actividad humana que le eran completamente ajenos, con la consecuencia de que se contempla como fuente documental el imaginario individual y colectivo (incluida la literatura y sus repercusiones en los propios hechos históricos); de ahí que se haya puesto de relieve la historicidad, y por tanto la relatividad, de las fronteras entre racionalidad/irracionalidad o imaginación/realidad:

Los límites tradicionales entre el imaginario y lo real se han desdibujado en aras de una visión «antropológica-cultural» relativista, donde importa tanto lo colectivo social como lo íntimo personal, los deseos y sus representaciones, la historia de las mentalidades como representación de la conciencia colectiva, los territorios equívocos de lo irracional, el subconsciente y lo inquietante, las diferentes «representaciones del mundo» de épocas pasadas.

La ciencia histórica se ha enriquecido así con los mitos, leyendas, creencias, ideas-fuerza movilizadoras y una narrativa enraizada en el devenir histórico, a la cual utiliza como fuente documental (34).

Se observa, pues, que la «nueva novela histórica» es fruto de las nuevas corrientes historiográficas que avanzan hacia un desdibujamiento de las fronteras entre el discurso histórico y la ficción causado por la amplitud que ha ido asumiendo la noción de histórico. Joan Oleza, en «Una nueva alianza en historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo» (1996), artículo recogido en una de las numerosas actas de congresos y coloquios publicados en los años noventa sobre ficción histórica destaca que la inestabilidad e incertidumbre que han venido acechando a las dos categorías de discurso –generadas en el ámbito del lenguaje– se imbrican resultando la creciente «historización de la ficción» un hecho simétrico a la gradual «ficcionalización de la historia» (83), difuminándose –aún más si cabe en discursos que surgen híbridos– la frontera porosa entre las dos categorías de «representación» de la realidad histórica²⁷⁴. Las tendencias de la Filosofía de la Historia, a las que nos acabamos de referir someramente, determinan en gran medida los rasgos de la nueva ficción histórica en Hispanoamérica y explican paralelismos significativos entre las nuevas concepciones historiográficas y la orientación epistemológica presente en novelas como *Yo el Supremo* o *Terra Nostra*, consideradas las obras iniciadoras del nuevo subgénero. Esta orientación se basa tanto en el cuestionamiento explícito de la Historia oficial como construcción retórico-ideológica que se legitima en fuentes historiográficas como en la aparición de una nueva conciencia histórica que abarca la «visión antropológico-cultural» a

²⁷⁴ Joan Oleza señala la estrecha relación del cambio de paradigma en el ámbito historiográfico con la vuelta de la fábula al relato de ficción en la novela española a partir de la aparición en 1975 de *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, tras la ausencia total de la anécdota en la novela experimental (1996: 88). En el contexto específico de la novela hispanoamericana el periodo experimental no anuló la anécdota en todas sus tendencias. Es más, uno de los aciertos de la novela de dictador fue sortear –siguiendo los caminos de la vanguardia– la poética realista, sin dejar de representar críticamente uno de los problemas más acuciantes de la sociedad hispanoamericana: las dictaduras. Tanto en el caso español como en el latinoamericano, el nuevo paradigma historiográfico se conjugó con el agotamiento de las fórmulas novelescas vigentes hasta ese momento: el extremo experimentalismo, en España; la «hiperbólica fabulación» en América.

la que se refiere Aínsa, y que habría sido omitida en el discurso histórico institucional²⁷⁵.

En el mismo orden de ideas, el estudioso René Ceballos (2007), en «‘Las dos Américas’: re-descubrimiento del Nuevo Mundo», señala que tanto los filósofos postestructuralistas como la «nueva historia» generaron un cambio epistemológico fundamentado en la convicción de que el discurso histórico como tal es una construcción subjetiva y abrieron el horizonte al diálogo entre distintos campos del conocimiento como la etnología cultural, la mitología, etc. Las novelas históricas de finales del siglo XX se encuadran en este nuevo marco epistemológico, de acuerdo con lo cual el investigador acuña el término «novela transversal histórica» para definir aquellas novelas que funcionan como contra-discursos dirigidos a «presentar una perspectiva amplia del pasado y del presente» asumiendo todas «las expresiones culturales (racionalidades) que fueron clasificadas como folklore» y apartadas del discurso historiográfico oficial (68-69). La contribución de Ceballos a una nueva redefinición del subgénero tal y como aparece a finales del siglo XX pone en evidencia dos cuestiones que, como veremos, influyen en la recepción crítica de este corpus de novelas: su estrecha relación con los efectos de la ampliación de los conceptos de Historia y fuente historiográfica, fruto de la profunda reflexión que hemos expuesto, y la necesidad de los estudiosos de acuñar nuevas denominaciones y aportar definiciones para el subgénero que declaren la propia perspectiva teórico-crítica. A este respecto, Rosa María Díez, en su artículo «La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea» (2009), pone de relieve que el camino señalado por Aínsa sigue vigente en la tendencia crítica actual, al valerse de los presupuestos teóricos de las nuevas corrientes historiográficas surgidas de las reflexiones sobre el signo lingüístico como explicación a la producción de novela histórica en los años sesenta y setenta. No obstante, la autora avisa de un peligro: caer en la tentación de acuñar nuevas nomenclaturas que denotan una variedad inútil de bases teóricas, susceptibles de ser asociadas a los cambios historiográficos y englobadas en estos (42).

De lo expuesto hasta aquí se puede inferir que la novela producida en las décadas anteriores al auge de la nueva novela histórica, al ser relacionada con el cambio epistemológico historiográfico posterior, genera una lectura histórica de obras hasta ese

²⁷⁵ Carlos Fuentes en *Valiente mundo nuevo* (1990) considera una conciencia histórica más amplia como propia de los artistas latinoamericanos, y más concretamente de los novelistas, cuya actitud nietzscheana, presente desde la Segunda Guerra Mundial, se opone al espíritu hegeliano de las instituciones político-religiosas latinoamericanas y de su «novia legítima: ‘La Historia’» (17).

momento consideradas ahistóricas y atemporales; fenómeno verificable en el corpus de la serie de la novela de dictador. Hay que tener presente, como indica Joan Oleza (1996), el hecho de que el escaso desarrollo de la novela histórica y su descrédito crítico en los años sesenta y setenta es atribuible a la primacía de «la historia de las estructuras»²⁷⁶, modelo surgido en el seno del paradigma científico hegemónico en esos años – influido por los presupuestos de la Lingüística General– que generó en el ámbito del discurso historiográfico «lo que Paul Ricour ha denominado el eclipse de la narración, contemporáneo al eclipse del argumento en la novela europea coetánea»²⁷⁷. En los años 80 dicho paradigma es cuestionado dando lugar, en palabras de Oleza, «al secuestro de la Historia por los acontecimientos» (p.85), sin olvidar, en cambio, que los documentos en los que se apoyaba como fuente el relato de los acontecimientos en la novela histórica tradicional serán cuestionados en su resurrección, pues el lenguaje ya no se concibe como el instrumento que refleja transparentemente los hechos. Esto supondrá, por una parte, que muchas novelas históricas contemporáneas se centren no solo en los acontecimientos, sino en cómo fueron registrados y trascendieron imponiendo una determinada visión ideológica, y por otro lado, que las obras incluyan la Historia que no había sido documentada por ser de «larga duración» –en términos de Braudel– ya que los documentos oficiales se limitan a dar cuenta de los acontecimientos. Para Oleza, el resurgimiento de la novela histórica se debe, además de a la recuperación de la «Historia de los acontecimientos», a la asimilación de la labor del historiador y del novelista, lo que explica la tendencia a manejar formas expresivas que muestran la hibridez entre Historia y Ficción, como las autobiografías, memorias, crónicas y diarios (88).

Establecer la diferencia entre Historia y ficción ha ocupado gran parte de los estudios dedicados a la novela histórica hispanoamericana. Aínsa, en otro de los artículos que dedicó al estudio de la ficción histórica en Latinoamérica, «Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana» (1997), acomete este problema en uno de sus apartados, destacando que la diferencia entre los dos tipos de

²⁷⁶ Ferdinand Braudel y sus discípulos en el seno de los *Annales* que fundaran Febvre y Bloch, atacan a partir de los años 50 la historia tradicional basada en acontecimientos políticos ligados a un tiempo breve, abogando por el estudio de las estructuras y coyunturas de «larga duración», lentas repeticiones de ciclos que generan los acontecimientos y no al contrario (Lozano, 1987: 154).

²⁷⁷ Como demostración de que un modelo de Historia sin acontecimientos no propiciaba seguramente el interés por la novela histórica, Oleza pone como ejemplo las novelas de *Volverás a Región* (1968) y la serie *Las herrumbrosas lanzas* (1983, 1984, 1986, 1999) a las que califica como «las imposibles novelas históricas de Benet» (85). Cabe destacar que, como en el caso de la nueva novela hispanoamericana, estas novelas se están leyendo actualmente como ficciones históricas precisamente a la luz de las nuevas corrientes historiográficas surgidas en los años 80 y 90.

discurso estriba principalmente en la intención del autor. El historiador se atiene a la convención de la veracidad con manifiesta voluntad de objetividad, mientras que el novelista acata la convención de la ficcionalidad, lo que implica una subjetivación de la Historia. No obstante, insiste en que tanto las fronteras entre verdad y verosimilitud como los límites entre realidad y ficción son históricamente variables, así como las propias convenciones que rigen los géneros histórico y novelesco²⁷⁸. De este modo, si, por una parte, la actual «relativización de la verdad» hacia la que han avanzado las diferentes teorías sobre la Historia ha acortado las distancias entre el espacio ocupado por el perspectivismo y la ambigüedad propios de la ficción y el espacio de la Historia, por otra, afirma Aínsa, un autor como Roa Bastos crea en su novela *Yo el Supremo* «un compilador imaginario que escribe e intenta escribir una historia conformándose a la convención de veracidad» pero invoca la convención de la ficcionalidad (116-119).

Pensamos que, como ha señalado Sklodowska en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991), las intenciones ideológicas del discurso histórico y el discurso novelístico no tienen que oponerse necesariamente, pues pueden tender ambos a una revisión y demitificación de la historiografía oficial aun cuando el primero, indica la estudiosa siguiendo a White, intente «re-familiarizarnos con los acontecimientos olvidados por culpa de un accidente, una negligencia o una represión», mientras que el segundo persigue «una desautomatización de lo aceptado y de lo familiar» (33), lo cual encaja con la voluntad expresada en numerosas ocasiones por el escritor paraguayo Roa Bastos de reprobado los documentos por medio de los cuales el discurso histórico ha «probado» los hechos históricos con el fin de construir la versión oficial:

[...] los historiadores tratan de probar documentalmente los hechos. Los narradores tratamos de reprobado los hechos míticamente, imaginariamente; es decir, por una parte nos rebelamos, reprobamos, el documento escueto que solo muestra un fragmento de la verdad o de la realidad, y por otra, nos empeñamos en volver a probar, en representar, la validez significativa de tales hechos, en una dimensión más profunda, nueva e inédita, desde otro ángulo, mediante distintas mediaciones (cit. pos. Marcos, 1982a: 15).

Sin embargo, Sklodowska, aun aceptando la elaboración literaria de los hechos en el discurso histórico, establece la diferencia de este respecto a la ficción en las dife-

²⁷⁸ María Cristina Pons coincide plenamente aquí con lo expuesto por Aínsa: «[...] las relaciones que la novela histórica entabla con la «verdad» y el conocimiento histórico no son relaciones abstractas y estables, sino que se modificaron según los diferentes periodos históricos y las mutaciones en las concepciones de la historiografía y la Historia [...] y también de la ideología desde la cual se escriben el documento histórico, la Historia y la novela histórica» (1996: 55).

rentes funciones del lenguaje —enunciadas por Roman Jakobson— que predominan en los dos tipos de discurso: la función comunicativa del lenguaje para alcanzar una dimensión cognoscitiva, en el discurso histórico; mientras que en la novela prevalece la función poética con el propósito de realzar la dimensión estética del texto, ante la cual el lector no tiene ninguna duda de encontrarse ante un texto literario y no un documento historiográfico, aunque numerosos ejemplos de nueva novela histórica se realicen «a partir de una documentación extensa» (34). En el caso específico de *Yo el Supremo*, aun estructurándose como una compilación de documentos, la novela se articula a partir de códigos narrativos, y la literaturización en grado sumo con la que su autor elabora esa compilación desafía cualquier noción de documento, por muy amplia que sea, que pudiera mínimamente eludir una «lectura literaria» de la obra —cuestión mucho más espinosa por lo que respecta al subgénero de las novelas testimoniales, como afirma Skłodowska—. En realidad se podría afirmar todo lo contrario: la dimensión estética de *Yo el Supremo* permite esquivar la lectura histórica sin disminuir la profundidad de su significado.

Ahora bien, el escritor paraguayo concuerda con la diferencia indicada por Skłodowska cuando señala que la labor del historiador es denotativa mientras que

[...] la tarea del narrador, en cambio, es connotativa. Tiende al relacionamiento de los hechos, más allá y muchas veces prescindiendo y hasta 'rebelándose' contra el documento. Busca los signos reveladores de estos relacionamientos mediante las alegorías y los símbolos, connotando muchos sentidos a un mismo tiempo en un 'haz de relaciones'. Trata de instaurar una realidad mítica fundada en la invención, en la fábula, que no pretenden la distorsión de la verdad histórica, sino una revelación más profunda de los hechos, de los sentimientos y creencias colectivos. [...] Es así como fueron elaborados los viejos textos épicos y religiosos contruidos sobre grandes mitos (cit. pos. Bacarisse, 1985: 257).

Salvador Bacarisse (1985), ante estas declaraciones de Roa Bastos, pone de manifiesto la aparente conformidad de las palabras del escritor paraguayo con la práctica del realismo mágico o de una etnología rezagada (257), de lo cual nos serviremos para fundamentar nuestro punto de vista sobre la cuestión que nos ocupa: a través de la transdisciplinaridad como metodología adoptada por la historiografía actual —cuyo resultado más evidente es la ampliación de los conceptos de historia y documento—, las lecturas críticas «históricas» de las obras de la segunda mitad del siglo XX (así como de las palabras de Roa Bastos) convergen, como veremos, en una reestructuración retrospectiva del sistema literario de las décadas precedentes a la eclosión de la nueva novela histórica. En lo referente a este aspecto debemos tener muy en cuenta, además del cam-

bio de paradigma historiográfico, la definición del «nuevo» subgénero en la base del pacto de lectura, en la que destaca como rasgo constitutivo la incorporación del documento a la diégesis, en un sentido ensanchado a raíz del cambio en el ámbito de la historiografía. Teniendo en cuenta este rasgo se podrá poner límites a un sentido excesivamente laxo de *lo histórico* que, como apunta María Cristina Pons (1996), una vez adoptado alcanza a incluir en el subgénero de novela histórica «a casi todo la literatura latinoamericana» (49), disolviendo, por lo que se refiere el grupo de novelas que nos ocupa, la frontera entre los subgéneros novela de dictador y nueva novela histórica.

Muchas de las definiciones aportadas por la crítica, considerando como factor determinante la supremacía asumida por el documento o pre-texto como único elemento capaz de otorgar el estatuto de histórico a un hecho, postulan su presencia como peculiaridad central en el concepto de novela histórica. Aunque la fuente historiográfica no fuera considerada al teorizar la novela histórica tradicional (Lukács), en el nuevo contexto permeado por posiciones posmodernas²⁷⁹, esta es contemplada como indispensable para que una novela pueda acogerse a este vehículo genérico. De este modo, de acuerdo con la definición de Cristina Pons (1996) una novela histórica se debe apoyar «ya sea en una relación de fidelidad o infidelidad, sobre un pasado histórico documentado (discursivizado en los textos producidos por los historiadores, en los documentos mismos y en versiones orales de testigos o participantes) e inscrito en la memoria colectiva» (65). Dos de los estudios que se proponen establecer la poética del género hacen hincapié en este criterio como primer rasgo definitorio: Celia Fernández Prieto, en *Historia y novela: poética de la novela histórica* (2003), indica que la novela histórica siempre tiene que incorporar en la diégesis ficcional «materiales que han sido documentados y codificados previamente» y que se consideran históricos (177); por su parte, en su monografía *Poéticas de la novela histórica contemporánea* (2006), Begoña Pulido especifica que este material «puede estar alterado, modificado, elidido, pero el autor

²⁷⁹ De acuerdo con lo expuesto en los trabajos dedicados al estudio de la episteme posmoderna, la historia no ha muerto, sino que más bien ha resucitado bajo forma de «texto» en contraste con el formalismo a-histórico y esteticista propio del *Modernismo*. Esta resurrección se observa en la producción de novelas bautizadas por Linda Hutcheon con el marbete de *metaficción historiográfica*, cuyo propósito es cuestionar el modo de conocimiento y representación del pasado: «History es not made obsolete: it is, however, being rethought – as a human construct. And in arguing that *history* does not exist except as text, it does not stupidly and "gleefully" deny that the *past* exists, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts: its documents, its evidence, even its eye-witness accounts are *texts*. Even the institutions of the past, its social structures and practices, could be seen, in one sense, as social texts» (2000: 16).

siempre, necesariamente, debe haber cubierto ese paso previo» (217), corroborando con Pons el hecho de que su incorporación a la diégesis puede realizarse fiel o infielmente.

Por tanto, podemos afirmar que la nueva novela histórica hereda el carácter transtextual del modelo histórico decimonónico en Latinoamérica, el cual se atenía fielmente al documento historiográfico para respaldar la verosimilitud en la base del contrato de lectura establecido en el siglo XIX con la clara intención de intervenir en la configuración del proyecto futuro de las incipientes naciones latinoamericanas (de ahí que no evoque nostálgicamente el pasado o se evada reconstruyéndolo, como en la novela europea), mientras que a finales del siglo XX incorpora la fuente «infelizmente», cuestionándola, poniendo en tela de juicio la «objetividad» y la «veracidad» que por su estatuto de histórica avalaba en los orígenes del subgénero. A este respecto, María Beatriz Aracil (2004) en su estudio *Abel Posse: De la crónica al mito de América*, apunta a la existencia de tres hilos conductores presentes en los orígenes del género: la preocupación por la identidad nacional y continental indagando el pasado para resolver las preguntas del presente, el interés por personajes destacados de la Historia y la fidelidad al documento histórico con el propósito de coadyuvar la escritura de la historia nacional después de su ruptura con la colonia (56-57). Señala la estudiosa que estos tres hilos conductores emergen nuevamente en la ficción histórica de finales del siglo XX modificados por la incorporación tanto de las innovaciones estructurales y formales como de la concepción de la Historia que aportó la novela del *boom*, cuyas obras cuestionaron el concepto del tiempo histórico y la fiabilidad de la Historia que definían la novela histórica tradicional, «provocando, en un principio, una crisis del género, pero ayudando sin duda a la posterior renovación del mismo» (60-61). Aunque en la ficción histórica de finales del siglo XX se incorporan las innovaciones estructurales y formales experimentadas en las décadas anteriores a su emergencia, no creemos que la nueva novela de los años sesenta se propusiera llevar a cabo una ruptura con la tradición de la novela histórica tradicional cuya producción en los años cuarenta —cuando empiezan a publicarse títulos que abrirían paso a la profunda renovación de la novela en Hispanoamérica en los años sesenta— ya llevaba algunas décadas en crisis²⁸⁰, sino que cuestionaba el modelo del realismo (presente en la novela histórica realista) de los años veinte y treinta.

²⁸⁰ Señala María Cristina Pons que en los años cuarenta la producción de novela histórica era una «rareza» e indica tres motivaciones histórico-literarias: los movimientos de vanguardia; la hegemonía de la novela de la tierra y el criollismo para vehicular las preocupaciones identitarias; los problemas sociales provocados por las crecientes economías de exportación y la necesidad de denunciar un presente poblado

Una vez establecida la importancia del apoyo documental y en estrecha relación con este, María Cristina Pons (1996), partiendo de la noción de cronotopo de Bajtín, niega rotundamente la posibilidad de incluir ficciones donde la relación tiempo-espacio no sea histórica y geográficamente concreta y «real» en el subgénero novela histórica. Lo explica la investigadora argentina de la siguiente forma:

La relación espacio-tiempo de la novela histórica está históricamente localizada, participa de la secuencia y del fluir irreversible del tiempo marcado por el «antes» y «después» del tiempo histórico evocado. Este tiempo histórico se opone, por un lado, al tiempo mítico que es cíclico, sincrónico y abstracto, o al tiempo épico, que es distante y fijo; y por otro, se opone al espacio abstracto, indeterminado, o al espacio de la utopía, donde el tiempo histórico de una época determinada no puede haber dejado rastro [...] De ahí que en la novela histórica, porque depende de un referente histórico concreto y documentado, sea imposible que el pasado histórico evocado corresponda a la dimensión mítica de un retorno a los orígenes en una edad o espacio donde el tiempo no fluye (61).

Coincidimos plenamente con la tesis de la estudiosa, de la que se desprende implícitamente que la novela de dictador –y el paradigma estético-ideológico en el que surge–, ostentando un cronotopo ampliamente connotado por su indeterminación, en ningún caso puede remitir a un subgénero en cuyo pacto de lectura se asume el reconocimiento de un tiempo histórico –en el sentido que le otorga Pons al adjetivo, en clara oposición al tiempo mítico y épico– y un espacio geográfico físico en los que acontecen los hechos materiales transmitidos en la versión que re-escribe el novelista²⁸¹ procediendo a la legitimación o cuestionamiento del discurso historiográfico (67). Asumiendo que la historiografía respalda el discurso hegemónico del poder, la estudiosa llega a la conclusión de que la novela histórica es eminentemente política, ya sea porque legitime (como en sus orígenes) o porque cuestione la versión que se propone re-escribir (68). Consideramos esencial esta intencionalidad política inherente al subgénero enunciada por Pons, puesto que resulta sin duda operativa como fuente de explicación del desplazamiento de la figura del dictador a la novela histórica en un momento en que el cauce genérico usado para la denuncia del Poder se veía indefectiblemente comprometido por un exceso de imaginación e «irrealidad» que despojaba la lectura de las novelas de dictador de esa intencionalidad política que le ofrecían los numerosos tiranos –singulares,

por caciques, caudillos latifundistas que gobernaban poblaciones explotadas por oligarquías nacionales y empresas internacionales para impulsar un cambio (2000: 144).

²⁸¹ La estudiosa marca una distinción clara entre cómo se narra el pasado (de forma cíclica, con una visión escéptica, apocalíptica) y el pasado histórico evocado que debe ser un momento histórico documentado (1996: 62).

históricos y concretos, como era requerido por la novela histórica, según Pons (69)– que poblaban la Historia documentada de América.

Michael Rössner, en su artículo «De la utopía histórica a la historia utópica: reflexiones de la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos» (1999), indica que la incorporación del documento en el subgénero nueva novela histórica se lleva a cabo por medio del «modelo de la intertextualidad lúdica». Para Rössner, América Latina recupera su historia a través de la literatura y emite su propio juicio contra la visión tradicional de la labor histórica en el continente. De este modo, reforzando la relación textual presente en la historiografía (discurso histórico sobre sus fuentes documentales) y valiéndose de los frutos de la experimentación de la «Nueva Novela» se aviene a una concepción de la obra narrativa como «una re-escritura de textos preexistentes, literarios o historiográficos» superpuestos en un espacio de diálogo intertextual en el que «la Historia con mayúscula se descompone» (70).

Proponemos, siguiendo las argumentaciones de Rössner, que al incorporar el pre-texto a la novela sobre dictadores valiéndose del juego intertextual, los autores desplazan el tema del Poder al subgénero novela histórica, cuyo necesario apoyo documental les permite en primer lugar descomponer las versiones históricas deliberadamente manipuladas por el Poder para legitimarse, con implicaciones políticas innegables (por mucho que afirme la postmodernidad), re-escribiendo historias alternativas «inventadas», que según la noción ampliada de documento aportan tanto saber histórico como el archivo oficial, con el objetivo de refutar la inevitabilidad de los hechos históricos (en cuanto legitimados por el discurso histórico) y sus consecuencias en un presente en crisis. Según trataremos de demostrar en los apartados que siguen, este desplazamiento está estrechamente relacionado tanto con el contexto socio-político en el que se produce –marcado por el fracaso de los proyectos revolucionarios y la instauración de dictaduras militares en buena parte de los países latinoamericanos–, como con el agotamiento del fenómeno del *boom*, cuyos aspectos comerciales y lecturas fuera del ámbito continental se conjugaban mal con la tradicional actitud comprometida con la realidad socio-histórica del novelista hispanoamericano; y más ahora que se despertaba del sueño de las utopías para caer de nuevo en la pesadilla de la Historia. La «historización de los dictadores de novela» introduce una visión desautomatizada de los tiranos –respecto a la convencionalizada en las novelas de los «fabulados y fabulosos patriarcas y primeros magistrados»– que permite, desde el punto de vista ideológico, reforzar una conciencia histórica crítica respecto a las condiciones político-sociales y sus raíces en el pasado,

propiciando en la recepción una lectura histórica por medio de un código que incluye las bases de una historiografía transversal que permite socavar los cimientos de la Historia oficial.

Mientras que desde una perspectiva estética, el proceso de historización se propone superar el creciente descrédito del paradigma narrativo mitopoético y mágico-realista, al que pensamos vaya unido el agotamiento del subgénero de la novela del dictador, corriendo su misma suerte²⁸². La novela histórica «revisitada» –término usado por Sklodowska (1991)– en clave paródica, en cuanto forma narrativa referencial y transtextual, sirve tanto para evitar los peligros ideológicos de los fabulados tiranos de la «América maravillosa» en una coyuntura marcada por el final de las utopías, como para impulsar la renovación estética de la ficción sobre el poder, insuflándole mayor eficacia expresiva, por medio de la incorporación en la novela de la tensión invención/historia documentada.

Como trataremos de demostrar en el presente capítulo, Roa Bastos en la novela *Yo el Supremo* reelabora el patrón de la novela de dictador de manera congruente y orgánica, pero alejándose ostensiblemente del modelo inicial. Bajo la forma de compilador, el escritor paraguayo incorpora, cuestiona y pondera las tesis renovadoras de la historiografía del siglo XX al mismo tiempo que desenmascara la estrecha relación entre el poder del Dictador Supremo y los documentos, poniendo, de esta forma, en tela de juicio incluso la posibilidad del lenguaje de crear significados históricos.

²⁸² A los cuarenta años de la publicación de *Cien años de soledad*, Teodosio Fernández propone en «*Cien años de soledad* o la magia sin fin» (2007) una lectura intimista de la obra de García Márquez como escritura nostálgica de la infancia irrecuperable y de sus recuerdos de la casa que compartía con sus abuelos en Aracataca: «Con el paso del tiempo, *Cien años de soledad* ya no es solo el hito con que culminó un largo proceso de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Hoy poco queda ya de las convicciones que favorecieron aquella fascinación ante una realidad que se creía diferente, fascinación exigida por la necesidad de regresar a los orígenes y de beber en las fuentes aún vivas de la magia y el mito, por la voluntad de encontrar una dimensión atemporal ajena a las desventajas de la historia y de la civilización. [...] Ahora que el realismo mágico es un capítulo cerrado de la historia de la literatura hispanoamericana, *Cien años de soledad* revela su capacidad inagotada para tolerar y aun proponer nuevas significaciones, y entre ellas merece atención la que cabe relacionar con García Márquez y con su necesidad de dejar testimonio de su infancia [...] Desde esa perspectiva, *Cien años de soledad* ha podido dejar paulatinamente de ser una imagen y un testimonio de la realidad latinoamericana para convertirse cada día más en un ejercicio íntimo y personal de la memoria, determinado por la nostalgia» (s.p.). Por este camino hacia una lectura centrada en lo personal que supere la colectiva del ser latinoamericano discurre la propuesta del escritor peruano Jeremías Gamboa, quien en la conmemoración de los 50 años del *boom*, en un artículo de título descriptivo «Generales y padres. Filiación y universo doméstico a cincuenta años del *boom*» (2013) propone que de «una manera inconsciente o no premeditada» García Márquez afrontó sus demonios personales respecto a la figura paterna, lo que explicaría la empatía con la que narra las atrocidades cometidas por «el melancólico dictador de *El otoño del patriarca*» (6).

8.2. La novela del dictador ante un nuevo paradigma narrativo.

En este apartado nos proponemos revisar brevemente las transformaciones que se manifestaron ostensiblemente en el campo literario hispanoamericano a partir de mediados de los años setenta, a la luz de las aportaciones teórico-críticas que han abordado la emergencia del subgénero novela histórica redefinido, examinando si la novela del dictador, como consecuencia de la aparición de un nuevo elemento en el sistema, se encuentra entre lo «que caduca, se rechaza u olvida» (Guillén, 1989: 234). Todo ello con el objetivo de aclarar en qué medida se modificó tanto el «modelo de escritura» elegido por los narradores para ficcionalizar el poder dictatorial (se asiste, efectivamente, a un desplazamiento de este núcleo temático hacia el subgénero «nueva novela histórica») como el «horizonte de expectativas»²⁸³ conforme la ficción de tema histórico iba siendo «una de las formas de expresión cultural dominante» (Pons, 1996: 18)²⁸⁴, provocando una fluctuación en las fronteras genéricas. A este respecto, es importante subrayar que el subgénero «nueva novela histórica» se instituye como un «modelo de escritura» no solo propicio a encauzar el discurso contra el poder sino recuperado también a nivel autorial precisamente con este fin²⁸⁵, lo que afectará a su vez, en mayor o menor medida, a la recepción del corpus de la novela de dictador, que se colocaba, en el «horizonte de expectativas» anterior a este proceso, separado de la novela histórica. Por tanto, nuestro objetivo será desentrañar, en un primer nivel, el impacto del cambio de paradigma —en cuyo seno se asiste a la emergencia de la novela histórica— en el subgénero que nos ocupa, para ello, nos centraremos más concretamente en la novela del dictador publicada por Roa Bastos en 1974, *Yo el Supremo*, puesto que, a nuestro modo de ver, es en esta novela donde se gesta el desplazamiento intergenérico que ya hemos apuntado, puesto que el autor paraguayo incorpora a la poética del subgénero los cambios esté-

²⁸³ Para Todorov (1988) los «modelos de escritura» y «los horizontes de expectativas» son los dos factores que establecen la existencia del género: «los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente [...] los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema» (38).

²⁸⁴ Pons (1996) añade que antes de ser dominante desde los años ochenta, la novela histórica era una forma de expresión cultural «esporádica y residual» en el siglo XX (18), valiéndose en su análisis de los conceptos introducidos por Raymond Williams en el seno de la teoría socio-crítica que propugna sistemas culturales dinámicos donde conviven elementos residuales con fuerzas emergentes.

²⁸⁵ Siguiendo a Norberto Flores, Celia Fernández Prieto (2003) atribuye el origen de la redefinición de la novela histórica hispanoamericana a la necesidad de un instrumento idóneo a la recusación del poder generada por la constante imposición violenta de regímenes autoritarios en el continente (157).

tico-filosóficos emergentes en esos años. En un segundo nivel, debemos tener en cuenta la experiencia del lector en vistas al reconocimiento del modelo subyacente a la obra para lo que este recurre a su memoria literaria y al sistema en el que se reactualiza el texto. Se trata, pues, de ubicar el texto en la coyuntura conformada por su historicidad e integración en un sistema. De esta forma se observa, en el nivel de lectura, que el proceso de institucionalización del género «nueva novela histórica», a través del peso que fue adquiriendo el fenómeno metadiscursivo al que hemos hecho mención —en el sentido que le atribuye Todorov (1988) de «discurso sobre los géneros» (36)— establece nuevos parámetros de reconocimiento literario, generando, como veremos, la incorporación bajo este «nuevo» marbete, en algunos casos, de novelas de dictador producidas e anteriormente interpretadas con base en otras coordenadas. Fenómeno que se produce en función de lo que Schaeffer (2006) denomina «efecto de retroacción genérica», a causa del cual estos «desplazamientos intergenéricos de las obras a través de sus recontextualizaciones sucesivas» indican tanto la variabilidad del género como la complejidad de los cambios de estructuración del campo literario en el tiempo (97-111). El teórico francés parte de una premisa obvia:

Un texto no sabría predeterminar todas sus afinidades posteriores con clases de textos todavía inexistentes en el momento de su producción, puesto que sus afinidades dependen tanto de los textos futuros (y de los cambios históricos eventuales que conciernen a los criterios de clasificación) como de las propiedades intrínsecas del texto en cuestión (101).

Schaeffer toma el concepto de cambio retroactivo del filósofo Arthur C. Danto, quien evidencia que, a diferencia de lo que ocurre con cualquier otro acto discursivo, el arte futuro influye sobre el pasado —borgeanamente cada escritor crea a sus precursores— (98-99). Ángel Rama, en la temprana e ineludible lectura que propone sobre *Yo el Supremo* en «Los dictadores latinoamericanos» (1982a), recurre a la construcción de una *oración narrativa*, concepto en el que Arthur C. Danto fundamenta la teoría narrativista que expuso en su estudio *Analítica Philosophy of History* (1965)²⁸⁶, con el objeto de esclarecer los contornos de la figura controvertida del Doctor Francia, cuyas políticas en un Paraguay inmerso en la revolución «no adquieren cabal dimensión» si no se analizan

²⁸⁶ Para Danto, las oraciones narrativas son expresiones o estructuras utilizadas en el discurso histórico que se refieren a dos acontecimientos alejados en el tiempo y a través de las cuales el primer acontecimiento se explica a posteriori a la luz del segundo, que es conocido por el historiador e ignorado por los agentes del hecho explicado, abriendo el discurso histórico hacia el futuro de ulteriores acontecimientos que aporten nuevas interpretaciones (Lozano, 1987: 48-52).

conforme las experiencias revolucionarias en Rusia, en China, en Cuba (Rama, 1982a: 430).

Celia Fernández Prieto (2004), en su artículo «El anacronismo: formas y funciones», hace hincapié en la importancia de la teoría de las oraciones narrativas de Danto para comprender la producción de novela histórica de finales del siglo XX:

Si el pasado solo adquiere significación e inteligibilidad a la luz de acontecimientos posteriores y si esa estructura relacional pasado-futuro del pasado se determina desde el presente, hablar del pasado es una forma indirecta de hablar del presente. No interesa el personaje histórico que fue, sino el que ahora le hacemos ser, el mito que queremos levantar o deshacer. El anacronismo constituye el lugar desde el que inevitablemente se describe ese pasado y por tanto ya no se oculta ni resulta vergonzante. Ahora se explota, se exalta, se subraya (255)²⁸⁷.

Este efecto interpretativo *a posteriori* es aplicable igualmente en las sucesivas relecturas de una obra literaria, ejerciéndose lo que Fernando Aínsa denomina «el poder retroactivo de la crítica» (1984: 22)²⁸⁸. No podría ser de otra manera cuando la labor crítica nunca procede a partir de conceptos unívocos, sino, muy por el contrario, variables históricamente (ya lo habíamos señalado en relación con las nociones de documento e historiografía) o, como indica Claudio Guillén, no es posible hacer historia de la literatura sin relacionar el pasado con su futuro profiriendo «profecías desde el pasado» (2013: 351).

Pongamos un ejemplo paradigmático con el fin de ilustrar esta fluctuación de las fronteras en el horizonte de expectativas genérico: el caso de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Desde su publicación en 1949, la recepción crítica de esta novela ha

²⁸⁷ Por lo que se refiere a este aspecto, nos parece significativo el artículo que Alejo Carpentier publicó en abril de 1956 en *El Nacional* de Caracas titulado «Sartre y la Historia», en el cual el escritor cubano –cuya obra *El arpa y la sombra* evidencia la «explotación» desvergonzada del anacronismo (rasgo diferenciador de la nueva novela histórica, como indica Fernández Prieto)– analizaba la frase sartreana «la vigencia del pasado depende del futuro». Carpentier, gran cuestionador de los procedimientos en que se apoya la historiografía, atribuye a este procedimiento hermenéutico usado por los historiadores las «versiones tendenciosas de la historia» a las que se había asistido en las décadas precedentes y afirma: «Haciendo decir tan solo a ciertos hombres las palabras que hoy conviene escuchar; viéndoseles exclusivamente en función de una actitud transitoria; prestándoles un poder de adivinación que no tuvieron, se ha llegado a hacer de ellos unos arquetipos absurdos» (2003a: 270-271).

²⁸⁸ Fernando Aínsa, en su artículo de 1973 «La invención como crítica y la crítica como invención», expone, con el fin de delinear un posible sistema novelesco latinoamericano, una propuesta metodológica de crítica rigurosamente creativa basada en la invención. El crítico uruguayo manifiesta plena conciencia del peso que asume el discurso crítico en las sucesivas relecturas de la obra singular: «Pero la gran apuesta de la crítica como invención no puede estar solo dada en relación al presente: su gran prueba de fuego está en su poder retroactivo» (1984: 22). En cuanto «el texto literario, inacabado siempre, en la medida que es prolongado por otros críticamente, mantiene su permanente actualidad. El buen crítico prolonga la invención del autor, operación que es infinita en los hechos [...] incorporándose a los textos originales que amplían y enriquecen» (1984: 20).

avanzado en varias direcciones en función de la tendencia hegemónica en el momento de su lectura, lo cual indudablemente ha modificado el horizonte de expectativas y, de acuerdo con este, su interpretación. Los estudiosos, en sus sucesivos abordajes de la obra, han privilegiado determinados elementos que, aunque hayan sido tomados en consideración en cada una de las lecturas, adquieren valores diferentes, pasando de ser fundamentales a accesorios o viceversa; todo ello «retrospectivamente». De estas lecturas señalaremos las tres que consideramos más pertinentes para nuestro trabajo por privilegiar o, por el contrario, colocar en un segundo plano la presencia de la Historia como elemento constructivo, revelando la aplicación de un concepto de Historia ampliado en la exégesis de la novela, lo cual, como hemos señalado, ensancha el horizonte de expectativas genérico hasta absorber en algunos casos el subgénero novela del dictador.

En primer lugar encontramos aquellos estudios que abordan la obra desde la perspectiva de «lo real maravilloso americano», noción formulada por el novelista cubano en el Prólogo a *El reino de este mundo*. Este concepto está estrechamente ligado al surrealismo y, por ende, tiene una matriz europea que se proyecta sobre la expresión de la identidad mestiza de América, «compendio de prodigios naturales, culturales e históricos» (Chiampi, 1983: 36), entre los que se encontraba el dictador, prodigio real americano, más sorprendente que los reyes crueles inventados por los surrealistas. En segundo lugar –y en contacto con otro sistema– los estudiosos ponen en relación *El reino de este mundo* con la serie literaria de la «narrativa de la dictadura». Para finalizar con aquellos que la leen privilegiando una interpretación en la cual el texto destaca como contradiscurso histórico que aspira a sustituir las versiones eurocéntricas de la Historia y dar voz a los silenciados, cuya consecuencia es principalmente una lectura genológica «retrospectiva», coincidente y derivada del auge del subgénero nueva novela histórica, el cual, en su recepción crítica más posmodernista y postcolonial, centra su interés en el esclavo negro Ti Noel como protagonista descentrado y subalterno²⁸⁹ *avant la lettre*, representante de un colectivo en los márgenes del poder.

²⁸⁹ En este trabajo no afrontaremos la conceptualización de la novela histórica realizada en el ámbito de los estudios dedicados al posmodernismo en cuyo seno han surgido las denominaciones metaficción historiográfica y novela histórica posmoderna. Remito para el concepto de sujeto descentrado al capítulo «Decentering the Postmodern: the ex-centric» de Linda Hutcheon (2000: 57-73). Según Hutcheon, el sujeto descentrado intenta destruir la noción de centro en muchos casos usando estrategias como la parodia y la indefinición genérica como procedimiento contradiscursivo, estrategias posmodernas precisamente por perseguir este objetivo. En el ámbito de los estudios poscoloniales o subalternos nace el concepto de sujeto subalterno, tomado de Gramsci, para designar a los grupos oprimidos y sin voz.

En función de dicha clasificación retrospectiva, la novela *El reino de este mundo* ha sido emparentada genológicamente con el «novedoso» subgénero novelístico con el rango de precursora. De este modo, esta novela, «considerada ejemplo de lo *real maravilloso*, solo en los últimos años se ha estudiado como novela histórica» (Grillo, 2010: 24) tras ser definida por Seymour Menton (1993) «la primera verdadera nueva novela histórica» (38)²⁹⁰ y reconocida como «notorio antecedente» del subgénero finisecular por Carlos Pacheco (1997: 34). Por otra parte, Hans-Otto Dill (1997) afirma que «es a la vez una de las primeras Nuevas Novelas y la primerísima auténtica novela histórica latinoamericana», poniendo de relieve su carácter profundamente innovador respecto al contexto literario en el que apareció, cuya estética había optado por dar la espalda a la Historia y apostar por una visión centrada en el presente (205)²⁹¹. María Cristina Pons

²⁹⁰ *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, publicada en 1969 en México pero premiada en Cuba ya en 1965, es considerada la pionera de la nueva tendencia histórica (Aínsa, Barrientos, Pacheco). Skłodowska (1991) destaca que la obra pasó desapercibida cuando vio la luz, durante el auge del *boom*, y solo en los años 80 consiguió el reconocimiento crítico «diferido» a través de «exégesis retrospectivas», lo que deja suponer, en opinión de la autora, que en el momento de la publicación de la obra «el autor se había adelantado al horizonte de expectativas de sus lectores» (43). Balderston (1989) y Arias Urrutia (2001), en sendos artículos, postulan como pioneras dos novelas mexicanas de los años sesenta: *Los recuerdos del porvenir* (1963), definida por Octavio Paz como precursora del realismo mágico en México, y *Los relámpagos de agosto* (1964), «reverso humorístico de la novela de la Revolución» en opinión de Aínsa (1997: 114).

²⁹¹ *El reino de este mundo* y *Las lanzas coloradas* (1931) de Uslar Pietri son consideradas por los críticos como antecedentes de la ficción histórica contemporánea: Carlos Fuentes atribuye a la novela de Uslar Pietri «la espectacular fundación del género» de la novela histórica moderna en Hispanoamérica dado que opone el multi-relato del mundo policultural al meta-relato de la modernidad occidental (Fuentes, 1990: 25), mientras que Fernando Moreno Turner en su artículo «La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias» (1992) atribuye al venezolano, aunque haya negado —significativamente, a nuestro juicio— la existencia del género, la fundación de la novela histórica moderna con dos novelas situadas en dos «momentos fundacionales» recurrentes en la ficción histórica posterior: el descubrimiento (*El camino de El Dorado*, de 1948) y las guerras de independencia (Moreno Turner, 1992: 152). Últimamente se ha prestado atención crítica a la novela *Cubagua* (1931) del venezolano Enrique Bernardo Núñez, a este respecto Robin Lefere (2013) afirma que «aparece como una modalidad de novela histórica que anticipa en casi 20 años *El reino de este mundo*, a su vez prístina precursora de la supuestamente «nueva novela histórica hispanoamericana» (259) con una «propuesta atípica» que choca contra nociones del género «tan superficiales como estrechas» (255). Lefere remite a un ensayo del venezolano Carlos Pacheco, «*Cubagua*: el ojo de la ficción penetra la historia» (1999), en el que el crítico venezolano defiende que la novela de Enrique Bernardo Núñez «tendría que ser considerada entonces no tanto como un antecedente muy antiguo de este vuelco estético, sino como la obra fundadora muy *avant la lettre*, de la llamada «nueva novela histórica hispanoamericana» por varias razones: innovar introduciendo los hechos históricos olvidados por los historiadores y protagonistas anónimos anulados en el documento historiográfico; una libertad imaginativa ajena hasta muchas décadas después a la ficción histórica; problematización de la Historia; varias concepciones del tiempo; recurso a la intertextualidad y metaficción; y la introducción del historiador como personaje con el fin de poder reflexionar sobre la escritura de la historia, estrategia presente en muchas novelas históricas de las últimas décadas. Pacheco, en su defensa de la evolución de la novela histórica como un gran *continuum*, refleja en su artículo una de las orientaciones de la crítica respecto a esta tendencia narrativa: descubrir obras al margen del canon que supusieron y suponen un momento de ruptura, de una renovación que pasó desapercibida para los críticos en el momento de su publicación, en gran medida a causa de la aplicación de criterios genológicos demasiado restringidos al patrón tradicional de un concepto positivista de la Historia.

(2000) coincide con Dill al observar que Carpentier cultiva el género «a contrapelo de su tiempo», puesto que contemporáneamente las preocupaciones de la identidad y la nación, centrales en la novela histórica romántica y realista, se habían desplazado a una nueva forma literaria, «la novela de la tierra y el criollismo», en las que la indagación del pasado para explicar las causas de la crisis del presente había sido sustituida por un interés por la contemporaneidad, con el objetivo de provocar cambios revolucionarios (144)²⁹².

Para Noé Jitrik, quien postula que la novela histórica siempre remite a un discurso histórico anterior en su estudio *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género* (1995), en *El reino de este mundo* Alejo Carpentier lleva a cabo un compromiso de carácter «estético» intensificando los procedimientos de construcción de la ficción novelesca (el «referido» respecto al «referente»²⁹³) por medio de un proceso de «inverosimilización»²⁹⁴ con ecos surrealistas (63). Tales influencias surrealistas dieron lugar al concepto de «lo real maravilloso» combinado con la adopción de patrones diferentes, entre los que se encuentra el paradigma de novela histórica impuesto en el siglo XIX y fracturado en el siglo XX, aunque todavía presente (76) (si bien, como señala Pons, transformado en una forma de expresión cultural esporádica y residual [1996: 18]).

A nuestro juicio, la neutralización de la dicotomía mito/Historia está en la base de la ampliación del horizonte de expectativas genérico respecto a la serie narrativa de

²⁹² Véase una panorámica de la narrativa cubana del siglo XX en relación con el proceso histórico-social en la isla en «La narrativa cubana del Siglo XX. Notas para la construcción de un proceso» (Fernández Rodríguez, 2000: 84-91). En dicha panorámica se apunta como tendencia dominante (aunque no única) en las décadas treinta y cuarenta la tradición realista y costumbrista (85).

²⁹³ «El 'referente', dicho sumariamente, es aquello que se retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; 'referido' es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística» (Jitrik, 1995: 53).

²⁹⁴ La «verosimilización» e «inverosimilización» son procesos en la representación del «referente» que operan acentuando el «referente» y el «referido» respectivamente (Jitrik, 1995: 63). Los críticos han propuesto oposiciones similares para trazar una línea de demarcación entre aquellas novelas que se ciñen al modelo de novela histórica decimonónico y aquellas que en el siglo XX lo innovan (aunque se siguen produciendo ficciones según el modelo romántico y realista). Por ejemplo, el investigador de narrativa histórica Kurt Spang, usando como referencia planteamientos surgidos en el ámbito dramatológico, distingue dos tipos de novela histórica: la «ilusionista» y la «antiilusionista». Para Spang la primera trata de reconstruir el referente con verosimilitud a la manera de Aristóteles, haciendo olvidar al receptor que está delante de una representación; la segunda, por el contrario, intenta incidir en el receptor de manera que sea consciente en todo momento de que lo que ve (o lo que lee), es solo ficción, a la manera de Brecht (1995: 86-100). Esta tendencia a la división está presente también en autores como Seymour Menton cuando realiza una distinción clara entre «novela histórica tradicional» y «nueva novela histórica» (1993: 31-33). Por nuestra parte, concordamos con el rechazo de tal dicotomía expresado por Carlos Pacheco, quien observa un «solapamiento entre dos posiciones estéticas cuyos rasgos conviven —en grado diferente— en cada obra» (Pacheco, 1997: 35).

la novela histórica que *a posteriori* ha dejado de considerar el mito omnipresente en la narrativa hispanoamericana desde los años cuarenta como antihistórico –en cuanto anulaba el concepto teleológico de la Historia– e ineficaz para alcanzar el conocimiento del pasado, ya que no recurría a la racionalidad en la interpretación de las fuentes documentales. Ahora bien, es importante tener en cuenta que la Historia y el mito comparten dos características esenciales que los aproximan: en primer lugar, ambos usan el relato para dar cuenta de fenómenos específicos, aun utilizando criterios diametralmente opuestos y, en segundo lugar, los dos cumplen la misma función en el seno de las sociedades: proporcionan a una comunidad elementos de cohesión social.

No obstante, tanto el mito anulando la singularidad de la historia como el rito reactualizando el pasado en el presente suprimen la historicidad del momento. Desde principios del siglo XX la «decadencia» de la civilización occidental vaticinada por Spengler apareció en diferentes ámbitos relacionada con la disolución de lo sagrado en la «fe» ilimitada del hombre europeo en la Historia, cuyo efecto, desde el campo de la historia de las religiones, analizó Mircea Eliade en su ensayo de 1953 «Simbolismo religioso y valorización de la angustia» (1991). En este texto Eliade señala que la conciencia histórica europea supone «en realidad el instante supremo que precede y anuncia la muerte» («un simple anunciador de su muerte inminente», aclara), presupuesto análogo a la creencia de algunas religiones en la existencia, antes de acceder a otro estado ontológico, de una visión por parte del moribundo de cada uno de los momentos de su vida. De esta forma, la desaparición de lo sagrado, que habría asegurado por medio del mito del eterno retorno la creación de un mundo nuevo tras la catástrofe cósmica, enfrenta al hombre moderno a la nada y a la angustia (1991: 42-53). Por consiguiente, el joven continente americano se dispone a rescatar de la realidad –bajo la forma de la «fe» carpenteriana, distanciada de la secularización europea– el contenido sagrado latente, presente en el substrato mítico universal y al que se accede a través del lenguaje «mágico» del arte. No ha de extrañarnos, pues, que dicha entrega irracional y vivificante –por antihistórica– al mito y su universalidad se opusiera a una lectura histórica, propugnando una ampliación de la apropiación de lo real a través de la incorporación del pensamiento mítico que garantizaba la imaginación y que los impulsores de la «realidad segunda» surrealista echaban en falta en «los adoradores de la Historia»²⁹⁵.

²⁹⁵ Como prueba de lo expuesto sirva la crítica de Blanco Aguinaga, en su estudio *De mitólogos y novelistas* (1975), en el cual el crítico español, desde una perspectiva crítica marxista, polemiza con las ideas

Hasta aquí esta breve indicación de la labor crítica retrospectiva que ha ensanchado los límites del subgénero y en el seno de la cual ha sido frecuente que el crítico propusiera taxonomías, definiciones y subcategorizaciones en las que entrara en juego la relación del corpus de la serie novela de dictador con el subgénero novela histórica, con el resultado de que, en la mayoría de los casos, los críticos adoptan dos posicionamientos discrepantes, dedicando pocas líneas a dejar la cuestión en el aire, aunque, paradójicamente, no dejen de considerarlo un asunto merecedor de atención. De esta manera, algunos investigadores, resume María Cristina Pons, evidenciando la centralidad de la denuncia socio-política presente en las ficciones históricas contemporáneas, se limitan a ampliar la noción de novela histórica: como en el caso del académico venezolano Alexis Márquez Rodríguez, que abarca bajo este marbete las novelas testimoniales y políticas, y dentro de estas, «particularmente», la novela del dictador (Pons, 1996: 26), o bien, en otros casos, los críticos optan por englobar en la novela política las variantes novela histórica, testimonial, periodística y, como ciclo de transición, la novela de dictador (Mudrovic, 1993: 447)²⁹⁶. Otros estudiosos, siempre con una definición muy amplia pero en este caso únicamente argumental, contemplan el tema como único elemento constructivo susceptible de emparentar una obra con la serie de nueva novela histórica, con lo cual engloban toda la producción de la «narrativa de la dictadura», como subsistema temático centrado en los regímenes dictatoriales, equiparándolos, en cuanto procesos determinantes de la historia hispanoamericana, a los fundacionales de la Conquista y de la Independencia (temas que privilegian los autores de nueva novela

expuestas por Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* sobre las relaciones entre literatura e historia –que, como ya hemos comentado, pasarían a ser lugares comunes a la hora de abordar el fenómeno del boom– y que encontraríamos sintetizada en la lectura antihistórica que se hace de la narrativa carpenteriana en los años sesenta: «De modo que si un novelista recrea en *El reino de este mundo* la relación real (y mistificadora) entre Historia y Mito, se le llama a ello ‘anulación’ mítica ‘del tiempo’, y se pasa tranquilamente adelante habiendo negado la historicidad toda de la obra de Carpentier en un solo sutil plumazo» (107).

²⁹⁶Concordamos con María Cristina Pons que tanto la propuesta de Mudrovic como la de Márquez Rodríguez señalan la necesidad de una definición del género de novela histórica puesta al descubierto con la oleada de novelas publicadas a finales del siglo XX (Pons, 1996: 27). Teniendo que dar cuenta de una diversidad de propuestas cada vez más amplia, «se esgrimió que cualquier definición algo sustancial debía renunciar a aplicarse a la novela histórica en general, y más bien concebirse en función de tipos fundamentales» (Lefere, 2013: 27). Otra propuesta sintomática de esta tendencia a la subcategorización, a la que ya hemos hecho referencia, es la ofrecida por la investigadora Raymond Leslie Williams en su estudio sobre la novela hispanoamericana en el siglo XX, *The Twentieth-Century Spanish American Novel* (2003). En el capítulo dedicado a la novela de los años setenta y ochenta postula tres subgéneros de la novela política: la novela de la dictadura, la novela del exilio y la novela histórica. Junto con las novelas de dictador de García Márquez, Alejo Carpentier, Roa Bastos, y *Conversación en La Catedral* (1969) de Vargas Llosa, la autora, incluye, a contracorriente, *Terra Nostra* en el subgénero de la novela del dictador, extendiendo para ello la convención genérica del retrato del dictador a una figura autoritaria, en el caso de la novela de Carlos Fuentes, el monarca Felipe II (2003: 165-170).

histórica), y asociando el dictador a la figura del conquistador y el héroe patrio que protagoniza dichos procesos (Pacheco, 1997: 35-36). Además de la tendencia a la subcategorización –que ya hemos indicado en este capítulo–, de estas propuestas se desprende que, soslayando los rasgos formales –componentes necesarios del subgénero– que conforman las fronteras genéricas de la serie novela de dictador con series limítrofes, se favorece la posibilidad de una confluencia del subgénero que nos ocupa con otras series narrativas con las que comparte indudablemente algunos rasgos (argumento, intención). De este modo, la crítica obvia, creemos, el hecho de que es precisamente el olvido de dichos rasgos formales por parte de los autores lo que ha propiciado el deslizamiento hacia otro subgénero que en el nuevo campo literario cumple la misma función que anteriormente desempeñaba la novela de dictador: la indagación y denuncia del poder dictatorial. Análogamente, se podría afirmar que el subgénero que nos ocupa desempeñaría esta función en el periodo en que, como hemos observado, la producción de novela histórica es «esporádica o residual».

Otros estudios, atribuyendo la emergencia de la nueva tendencia a las transformaciones socio-económicas y culturales provocadas por la crisis político-social y económica en la que se vieron inmersos los países del continente a partir de 1973-1974, establecen un parteaguas en esas fechas (Pons, 1996: 22; Perkowska, 2008: 31), con lo cual la novela del dictador resulta fruto tanto de la coyuntura histórico-social y cultural como de las tendencias estéticas del periodo precedente a la emergencia de la nueva novela histórica. Nuestra opinión se inclina definitivamente del lado de una distinción nítida que deslinde los dos subgéneros por encima de las analogías temáticas y de denuncia política que pudieran presentar las obras que conforman la novela de dictador y las posteriores ficciones centradas en personajes históricos vinculados con el poder. A partir de este supuesto, intentaremos demostrar la coherencia de nuestra propuesta partiendo del análisis de los elementos que concurren en el proceso de comunicación literaria en dos niveles que nos permitan comprender cabalmente los efectos de la irrupción del nuevo patrón: la producción de novelas del dictador (nivel autorial) y, estrechamente interrelacionado con esta, las fluctuaciones en su recepción genérica.

8.2.1. Desplazamiento intergenérico a nivel autorial. *Yo el Supremo* como texto germinal.

En este apartado de nuestro trabajo tendremos en cuenta la naturaleza y características del cambio literario a nivel autorial, considerando la génesis del texto en relación a su tradición anterior, donde se encuentran los únicos rasgos genéricamente pertinentes (Schaeffer, 2006: 101-106) y de la que, de acuerdo con Claudio Guillén (1989), se nutre la fuerza creativa del escritor y el artista para ejercer tanto su propia libertad respecto a la contemporaneidad como para influir en «el cambio de la sociedad» (307). Por otra parte, respecto al sistema de opciones que se le presenta al narrador —desde una perspectiva sistémica, como mostrara el teórico español (240)—, es insoslayable que el campo narrativo hispanoamericano sufrió una alteración cuando se produjo la recuperación del subgénero novela histórica a mediados de los años setenta, «recuperación» entendida en el sentido que le atribuye Guillén valiéndose de la noción de «duración intermitente», según la cual «lo viejo» es un «sistema abierto al cambio *drástico* en la propia identidad y número de sus componentes» (269)²⁹⁷. Por ello, se trata de aclarar en qué medida el agotamiento de la poética de la novela del dictador favoreció la emergencia de un subgénero residual y qué transformaciones ocasionó la irrupción del nuevo modelo en la constelación de opciones genéricas que se desplegaban ante el narrador respecto al subgénero que nos ocupa, teniendo en cuenta que la adición de un elemento al sistema conlleva «la mudanza o permanencia, la continuidad o la discontinuidad» (Guillén, 1989: 253). Nos proponemos abordar el desplazamiento intergenérico de la transposición ficcional del poder tiránico observando las dos coordenadas que establece el teórico español para esclarecer la naturaleza del cambio literario: las «condiciones», es decir la relación entre el fenómeno literario y los factores socio-políticos, económicos, culturales, filósofos, etc. (252), y las «formas» del cambio, que emergen de «la

²⁹⁷ Dos de los estudios más relevantes sobre la nueva producción de novela histórica a los que ya hemos hecho referencia: *Memorias del olvido* de María Cristina Pons (1996) e *Historia y novela: poética de la novela histórica* de Celia Fernández Prieto (2003) parten de la concepción dinámica de género postulada por Claudio Guillén. El teórico español fundamenta esta concepción en la noción de duración intermitente en contraposición a la imagen de flujo constante, lo que implica: «El que se den importantes interrupciones y dilaciones en el tiempo histórico, *bruscas* y básicas alteraciones en el sistema, redescubrimientos y recuperaciones antes que reinterpretaciones [...]» (cursivas en el original, Guillén, 1989: 269).

interacción de las diferentes obras poéticas, tradiciones o recursos en un momento dado» (253)²⁹⁸.

En lo que respecta a las «condiciones» que confluyeron en la publicación de un nutrido número de novelas que recuperan los rasgos principales de la novela histórica en las últimas décadas del siglo XX, debemos tener en cuenta dos posicionamientos en los estudios críticos por lo que se refiere a los límites cronológicos del fenómeno ya que, dependiendo de la amplitud del perímetro temporal asumido por la propuesta crítica, se le otorgará a la novela de dictador un estatus genérico u otro. Algunos críticos desentrañan un sustrato histórico en la narrativa hispanoamericana desde los años sesenta hasta finales de siglo con cambios profundos entre la producción del boom/posboom y otros estudios, por el contrario, establecen la existencia de un cambio de paradigma hacia mediados de los años setenta, momento en el que se puede apreciar un reingreso de la historia en la novela de la que había estado ausente. No obstante, hay que realizar un inciso en este punto: venimos advirtiendo que la ficción histórica nunca ha dejado de producirse permaneciendo en la narrativa hispanoamericana en «un plano residual» (Pons, 1996: 100), de lo que se desprende que cuando se afirma o se niega la desaparición del elemento histórico en las décadas anteriores a la emergencia del subgénero nueva novela histórica se está aludiendo al discurso literario hegemónico de esos años: la nueva novela de los sesenta o narrativa del *boom* emblemizada por ficciones totalizadoras y estructuras narrativas mitologizantes atemporales.

En este panorama destaca por su amplitud abarcadora la propuesta del crítico González Echevarría, quien acuñó el término «ficción de archivo» en el seno de la teoría general de la narrativa hispanoamericana que elaboró en 1990 en su estudio *Mito y Archivo*. En esta obra el crítico cubano procedió a una periodización de la narrativa hispanoamericana a través de la relación interdiscursiva que esta ha establecido con los discursos hegemónicos de cada periodo desde sus orígenes hasta la actualidad con el objeto de legitimarse: durante la colonia, la retórica de la ley; en el siglo XIX, el discurso naturalista y evolucionista presta a los escritores sus técnicas y cosmovisión; y a partir del segundo decenio del siglo XX, los narradores recurren al discurso antropológico. Será con *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* y definitivamente con la publicación de *Cien años*

²⁹⁸ Partiendo de la premisa de que en un periodo se asiste a una polifonía de tendencias que admiten el cambio «no solo entre tendencias y sucesos nuevos o novedosos, sino entre lo nuevo y lo viejo, o mejor dicho entre los valores nuevos y las remozadas cualidades que en contacto con estos asume lo viejo» (Guillén, 2013, p.339)

de soledad cuando la antropología sea desplazada por el «archivo», que es ante todo escritura. En su artículo «García Márquez y la voz de Bolívar» (1990), González Echevarría observa un cambio de tendencia en la modalidad de «ficción de archivo», caracterizada «en el sentido más amplio posible» por el «retorno de la novela latinoamericana a documentos históricos, muchos de ellos de índole jurídica y relativos al descubrimiento y conquista», en los que busca revestirse de legitimidad y de la fascinación del origen (puesto que dichos documentos constituyen el principio de América Latina) (160). A pesar de esta definición, el académico cubano pone al descubierto la vaguedad del concepto de documento que maneja²⁹⁹ –González Echevarría reconoce su deuda con la noción de archivo de Foucault– en la propia selección de los documentos que indica como susceptibles de ser incorporados en la «ficción de archivo» (y constituyen su red intertextual), que incluyen «las crónicas de la conquista, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poemas, informes científicos, figuras literarias, y mitos, una amalgama de textos que tienen significado cultural» (161). De esta forma, la ampliación de la noción de documento le permite a González Echevarría introducir en el «canon» de la «ficción de archivo» desde novelas tan dispares como *Los pasos perdidos*, como primera «ficción de archivo», o *Cien años de soledad*, como su muestra ar-

²⁹⁹ Del cambio en la noción de documento depende la incorporación, en la serie narrativa «novela histórica», de muchas obras de ficción cuya historicidad había sido negada, o simplemente relegada a un segundo plano, aplicando un concepto de la fuente historiográfica demasiado «ortodoxa», esto es propio del momento en que surge la novela histórica clásica. En cuanto al valor histórico del documento, en su exhaustivo estudio *El discurso histórico* (1987), Jorge Lozano diferencia el discurso histórico de otros discursos, especificando las estrategias discursivas y persuasivas utilizadas por el historiador con el objetivo de hacer inteligible el saber histórico, y la evolución de su labor desde el uso de la observación directa («yo he visto») en la que los griegos basaban la veracidad de lo contado y la fuente como instrumento fundamental para validar el conocimiento del pasado en la Edad Moderna. En el capítulo segundo, dedicado a la evolución del documento histórico como información sobre el pasado a texto de cultura, califica de «revolución documentaria» a la ocurrida en el siglo XIX cuando se otorga estatuto de cientificidad al documento, principalmente a los político-administrativos –a causa del interés de la época en las historias nacionales– para, de esta manera, cumplir la máxima aspiración del historiador positivista: la objetividad (84). Ahora bien, este método histórico pronto será cuestionado poniendo de manifiesto la no inocencia del documento, así el método histórico propuesto por Foucault en *La arqueología del saber* equipara el documento al monumento, en el sentido de intencionalmente fabricado, propugnando una crítica «ideológica»–procedimiento opuesto al método científico positivista– que lo descodifique en cuanto producto de las relaciones de fuerza que en la sociedad donde ha sido fabricado detentaban el poder (86). Además de la intencionalidad en la producción del documento (fundamento del revisionismo presente en la nueva novela histórica) nos interesa llamar la atención sobre la ampliación de la noción de documento, fruto de los derroteros que había ido siguiendo la teoría, la cual, en palabras de Lozano, «acaba abordando cualquier observación histórica» como materia de historia, llegando hasta «zonas anteriormente impensadas» (68). Lozano pone dos ejemplos reveladores de los extremos a los que ha conducido el cambio de paradigma en el ámbito del documento: el primero es un artículo de George Steiner, «Les rêves particepsent-ils de l'histoire?» (1983), en el que su autor postula la importancia de los sueños de los monarcas, héroes o sabios conservados en la *Biblia*, en las *Vidas* de Plutarco, etc., como fuente de documentación histórica; el segundo es la utilización como documento de un libro de interpretación de los sueños de Artemidoro en *Le souci de soi* (1984) por Foucault (1987: 67-68).

quetípica, hasta *Yo el Supremo*, *Terra Nostra*, *Crónica de una muerte anunciada*, *Aura*, *Biografía de un cimarrón*, *Tres tristes tigres* y *El libro de Manuel*, entre otras (161)³⁰⁰.

La teoría de González Echevarría nos sirve de botón de muestra de las consecuencias de la ampliación de la noción de documento a «texto de cultura» (Lozano, 1987: 68) –de acuerdo con las actuales tendencias historiográficas– en los acercamientos a la producción narrativa hispanoamericana del siglo pasado. Esta puede resultar en el establecimiento de un parentesco artificial entre obras solo marginalmente afines, de lo que deriva la necesidad de acotar dicho concepto de manera razonada y estructurada de modo que descubra las semejanzas que relacionan una serie de obras, no que encubra las diferencias. Por nuestra parte, queremos agregar que la incorporación del documento a la ficción se revela un elemento fundamental visto que, en cuanto rasgo diferenciador, determinará la frontera entre los dos subgéneros que nos ocupan, de su aparición en el horizonte de expectativas del lector –como instituciones variables históricamente– deriven pautas interpretativas, a la luz de las cuales, en virtud de sus diferencias, las novelas ocuparán un determinado lugar en el sistema literario. De ahí que una noción de documento sin límites prefijados pueda facilitar la instauración de una «lectura histórica» de toda la serie que compone el subgénero novela del dictador, obviando la existencia de la indeterminación referencial que sobresale como rasgo fundamental en su poética constitutiva.

En una perspectiva abarcadora, Elzbieta Sklodowska traza, en su ya mencionado estudio *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)* (1991)³⁰¹, el desarrollo de la narrativa en Hispanoamérica en la segunda mitad del siglo XX en términos de ruptura/continuidad por medio del uso del modo discursivo de la parodia. Para la autora, este discurso actúa como factor de transformación que impulsa la evolución

³⁰⁰González Echevarría reconoce, sin embargo, que la novela histórica de García Márquez, *El general en su laberinto*, abandonando el periodo colonial, que se conformaba como la tendencia hegemónica antes de su publicación, para pasar a narrar la Independencia y la posterior fragmentación en naciones del continente por medio de la figura fundacional de Simón Bolívar da «un nuevo giro en las ficciones de archivo», inaugura un nuevo tipo de novelística histórica hispanoamericana (1990: 160).

³⁰¹ Sklodowska define la novela histórica como un modo discursivo: la parodia posmoderna tal como la concibe Linda Hutcheon (2000). Para esta, la parodia es «una imitación con distancia crítica» de un discurso pre-existente «que permite señalar irónicamente la diferencia en el centro de lo similar» y que en las formas artísticas paradójicamente propicia tanto el cambio como la continuidad cultural. «What I mean by «parody» here –as elsewhere in this study– is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of the similarity. In historiographic metafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix para can mean both «counter» or «against» and «near» or «beside»» (2000: 26).

literaria entendida como «proceso de la canonización de formas marginales y de la marginación de formas canónicas» –siguiendo la definición de Tinyanov– (7). En el capítulo que dedica a la novela histórica, la investigadora observa la práctica de la ficción histórica ya en los años sesenta y principios de los setenta, aun reconociendo un cambio de tendencia por lo que respecta a la escritura histórica hispanoamericana a partir de las novelas *Yo el Supremo* de Roa Bastos y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Sklodowska adscribe novelas como *Cien años de soledad* o la novela testimonial al género histórico mítico o realista. *Cien años de soledad*, la novelística testimonial de Miguel Barnet³⁰² y Elena Poniatowska forman parte de la tendencia que predomina en los sesenta y principios de los setenta y que, impulsada por una fuerza centrípeta, se propone suplir la versión del pasado recogida en la historiografía y la literatura europeas por una nueva (lo falso por lo verdadero), reemplazando un metarrelato con otro con una «actitud revisionista»; la segunda tendencia, inaugurada por las obras de Roa Bastos y Fuentes, es propulsada por una fuerza centrífuga que tiene como intención la deconstrucción, a través de la parodia, de cualquier relato que se proponga reconstruir el pasado (29-30).

Teodosio Fernández, en el artículo «La narrativa de Miguel Barnet: historias de gentes sin historia» (1992), parece negar lo que denomina Sklodowska género histórico

³⁰² Elzbieta Sklodowska (1991) destaca la importancia de la Revolución cubana como factor sociopolítico en la evolución de la imagen del pasado en Hispanoamérica pensado desde el presente y el materialismo histórico vertebrador de algunas de las novelas de la narrativa cubana de la revolución «como una de las ideologías que van modelando las novelas históricas hispanoamericanas de los últimos años». Según la autora, la revolución reforzó una conciencia histórica hispanoamericana basada en la convicción de la falsedad transmitida sea por la historiografía desde las primeras crónicas que por la literatura desde las mismas protonovelas coloniales, en consecuencia potenció la producción de un corpus de obras historiográficas y literarias cuya homogeneidad ideológica al proceder a la revisión del pasado desde el presente respondía a una reformulación del discurso histórico con el fin de hacer comprensibles las transformaciones socio-económicas que se estaban produciendo en el seno de la sociedad cubana de acuerdo con la ideología que acababa de imponerse y la noción de la Historia que implicaba. La estudiosa distingue en el mencionado corpus novelístico dos tendencias: en la primera incluye aquellas obras que se centran en el periodo inmediatamente anterior a la victoria del Movimiento del 26 de Julio para explicar los acontecimientos que condujeron a dicho triunfo ejemplificándolo con las novelas de Lisandro Otero y de José Soler Puig sobre la dictadura de Batista; la segunda tendencia tiene como paradigma la novela testimonial de Miguel Barnet *Biografía de un cimarrón*, representativa de un intento de reinterpretar la historia de Cuba reivindicando las etapas de las que no queda constancia en la historia, sobre todo durante el siglo XIX, asumido como periodo fundacional del presente revolucionario (30-31). Por lo que se refiere al primer grupo de novelas habría que profundizar en su relación con los presupuestos estético-ideológicos del realismo socialista; en cuanto a la novela testimonial pensamos que preconiza una de las dos tendencias que observa la crítica en el corpus de nueva novela histórica. En esta tendencia, expone Carlos Pacheco (2003), el pasado es narrado por los sujetos subalternos «en los que se encuentra también una experiencia y una conciencia de la historia, una capacidad interpretativa del pasado que reclama su lugar y su derecho a expresarse» (86-87). La otra tendencia de la nueva novela histórica es re-escribir a los grandes personajes de la Historia que analizaremos más profundamente por su relación con la novela del dictador: en cualquier caso es insoslayable que la ficción histórica se distancia del modelo europeo teorizado por Lukács al dejar fuera al «héroe mediocre».

mítico distinguiendo las novelas cuya concepción estaba determinada por «la fe en la realidad maravillosa de América» y el realismo mágico (181) de la producción de novela testimonial que, junto con la producción de autores «realistas» de los sesenta al margen del canon del *boom*, permiten afirmar que no toda la producción literaria de esos años se produjo dando la espalda a la historia, sino que, muy por el contrario, como se puede observar en la narrativa de Barnet y su intento de «conquistar para el mundo del subdesarrollo un lugar en la historia» (193), había una producción ajena a las novelas cuya dimensión mítica condenaba a América a un presente eterno fuera de los confines de la historia (188).

Concuerda María Cristina Pons (1996), al señalar que la nueva novela no optó por el patrón de la novela histórica en su deseo por rebelarse contra la historia oficial:

La visión utópica de la emancipación y del hombre nuevo latinoamericano, junto a la perspectiva totalizadora, universal y cósmica de una realidad que desborda las coordenadas del tiempo, el espacio o la lógica, desplazan de los intereses de la narrativa de los años sesenta la incorporación del contexto histórico concreto o la recuperación de la Historia. [...] si se ha de incorporar un contexto histórico, la novelística de esta época manifiesta, en general, una tendencia a escribir libros totalizantes que contengan la cifra de lo real, o que refieran la realidad histórica latinoamericana según el lenguaje universal del mito (102)³⁰³.

De este modo, María Cristina Pons marca una línea que demarca nítidamente la producción de la denominada «nueva novela» de la emergencia de la que Pons llama «novela histórica de fin de siglo», constatando, además, la inextricable vinculación del fenómeno con el contexto socio-político en el que surge. Partiendo de la tesis de Lukács de que el surgimiento y evolución del subgénero histórico era una respuesta al ascenso y decadencia de la burguesía, extrapolable —como defiende Jitrik³⁰⁴— a cualquier transformación o acontecimiento histórico de envergadura, no es causal que la novela histórica de fin de siglo nazca en el convulso escenario político de la década de los setenta, la grave crisis económica de los ochenta a nivel regional y «la creciente distancia entre las

³⁰³ Otro de los críticos que le niegan a las novelas del *boom* una filiación con la novela histórica es Michael Rössner (1997) que enfatiza la búsqueda de «la superación de la Historia por el Mito» (169) en estos autores.

³⁰⁴ De acuerdo con Jitrik (1995): «hay momentos en que los integrantes de una sociedad se preguntan con más vehemencia y acuciosidad acerca de su relación con ella que en otros, seguramente cuando una disminución de la represión es acompañada por una incertidumbre política y económica [...]. Respecto a la búsqueda de identidad, se diría que aparece como pregunta en periodos de sacudimientos basados en cambios de estructuras radicales, como el del paso del feudalismo al capitalismo o del capitalismo al socialismo, como ocurre cuando las instituciones no tienen muchas respuestas o están amenazadas por golpes militares o por dudas acerca de su eficacia» (17).

promesas del capitalismo y la realidad del presente histórico en las que se enclavan», por lo tanto, a nivel global, única escala en la que Pons reconoce la influencia de los presupuestos posmodernos (21-22)³⁰⁵.

Aunque su estudio se circunscribe a una óptica del posmodernismo³⁰⁶, Magdalena Perkowska (2008) coincide con Pons en establecer una delimitación cronológica entre finales de los años setenta y la primera mitad de los ochenta³⁰⁷, cuando la ficción histórica surgiría como respuesta a las dictaduras militares, los regímenes autoritarios y las luchas armadas internas (América Central). Estos textos se proponían rebelarse contra «las formas de dominación y opresión local oponiéndose a la historia oficial» y «la palabra absoluta del Poder» (103) practicando un «posmodernismo resistente»³⁰⁸ de

³⁰⁵ Además, Pons fundamenta su argumento en la teoría de Raymond Williams de que en las épocas con profundos cambios en los sistemas sociales es cuando se asiste a la emergencia de aparentes formas nuevas que, sin embargo, son viejas formas renovadas (1996: 18).

³⁰⁶ No es nuestro propósito abordar la cuestión de la condición posmoderna de la narrativa de las últimas décadas del siglo pasado, en nuestra opinión una interpretación fundamentada exclusivamente en esta óptica parece problemática puesto que, como comenta Rosa María Grillo (2010), con la que coincidimos, América Latina «por su misma participación marginal en el Occidente, o por ser un Occidente desterrado, extraterritorial, con mala conciencia hacia los aborígenes, con una descolonización llevada a cabo por los descendientes de los mismos conquistadores y no por los indígenas, no se puede encasillar ni en el Posmoderno ni en el Poscolonial, es decir que pertenece al Primer y al Tercer Mundo a la vez: por eso se ha hablado de ‘Postoccidentalismo’, de ‘Modernidad inconclusa’, pero yo preferiría apostar por una ‘historia diferente’, por una tercera realidad que con su mestizaje profundo –hibridación prefiere llamarla García Canclini– desde su mismo nacimiento ha interrumpido el sistema binario de la Modernidad» (389).

³⁰⁷ La óptica posmoderna entronca normalmente la posibilidad de marcar un límite temporal en los años setenta con la muerte de los metarrelatos decretada por Lyotard, como se observa en la tesis de Karl Kohut expuesta en «La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad» (1997): «[...] durante un plazo relativamente corto, de los principios de los 60 hasta mediados de los 70, las obras más significativas se han caracterizado, en el fondo ideológico, por la utopía marxista del hombre nuevo en la nueva sociedad y en la forma literaria, por la aspiración a la novela total, lo que correspondería a los metarrelatos de los cuales habla Lyotard. Ahora bien, Lyotard mantiene que la posmodernidad se caracterizaría por el ocaso de los metarrelatos, proceso que se puede observar en la novela latinoamericana a mediados de los años 70: en *Terra Nostra* y *Yo el Supremo*, la utopía se convierte en contrautopía; y *Abaddón* puede interpretarse como una reflexión sobre la imposibilidad de escribir una novela total. Estas correspondencias me inclinan a limitar el término de posmoderno a la producción literaria posterior, lo que no descarta la inclusión de obras anteriores en el sentido de un pre-posmodernismo» (19). La posición que defiende Kohut es la que comparte la gran mayoría de la crítica literaria latinoamericana cuando se trata de analizar la literatura hispanoamericana desde presupuestos posmodernos, aunque hay otras dos posturas contradictorias: considerar posmodernos solo a los autores del boom (Julio Ortega); considerar posmoderna, como Raymond L. Williams, toda la literatura de los últimos cincuenta años del siglo XX con Borges como precursor, el *boom* y los autores del *posboom* incluidos (1997: 18).

³⁰⁸ La investigadora ilustra esta transformación de la novela histórica como «armas políticas» de diferente signo a través de *La novela de Perón* («posmodernismo resistente») y *Santa Evita* («historia híbrida»), partiendo de la noción de «posmodernismo resistente» que expuso Santiago Colás en *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm* (1994) en la que el autor se ceñía al ámbito argentino y analizaba dos obras escritas durante la dictadura que gobernó el país o poco después: *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez. Según Colás, estas novelas se oponen, por un lado, al poder represivo y su discurso autoritario y, por otro, se resisten a ser «asimiladas a las generalizaciones de las teorías europeas y norteamericanas acerca del posmodernismo» (Perkowska, 2008: 345). Como ejemplos de estas teorías foráneas Colás alude a Linda Hutcheon, por no tener

clara intencionalidad política y que tenía como blanco la verdad esgrimida por el poder criminal; posteriormente, al desaparecer el poder represivo durante el proceso de redemocratización (junto a cambios tendentes a una mayor complejidad y heterogeneidad sociales), se escriben «historias híbridas», que «consisten en *pro*-poner no solo otras versiones, sino sobre todo otros modos de historiar» en vez de *o*-poner la propia versión a la difundida por el Poder (346-347).

En consonancia con la posición de Perkowska y Pons, de acuerdo con lo expuesto en el apartado anterior, pensamos que el desplazamiento del subgénero novela del dictador hacia el modelo emergente de la novela histórica se gesta en esos años en que los abusos del poder dictatorial en muchos lugares del continente impulsan imperativamente a una resistencia –posmoderna o no– que no halla en los procedimientos narrativos convencionalizados de la poética de la novela del dictador el patrón genérico adecuado para canalizar un compromiso ideológico con la historia, ineludible en ese periodo doloroso y conflictivo. En palabras de María Cristina Pons:

El general en su laberinto –como otras recientes novelas históricas que tratan el tema del poder– parece indicar que seguir reflexionando sobre el tema del dictador y del poder absoluto en términos totalizantes, arquetípicos y de tiempos que se repiten puede terminar en la mixtificación del mismo mito del poder absoluto. Es decir, se corre el riesgo de que esa producción literaria de representaciones del poder revierta su dimensión crítica y termine siendo una forma de expresión cultural que colabore en la perpetuación de la imagen fatalista del poder absoluto como algo inherente a la cultura latinoamericana, como algo inevitable, algo a lo cual estamos condenados de manera indefinida (1996: 261)³⁰⁹.

Parece indudable que la autora está aludiendo a la novela del dictador, de cuyos procedimientos para representar la realidad histórica «a partir de totalizaciones míticas o arquetipos que privilegien lo extratemporal, lo extraespacial o lo universal» se distanciarían novelas históricas que, como *El general en su laberinto*, ficcionalizan el tema del poder en los años ochenta y noventa (261). Su constatación revela, a nuestro modo de ver, dos aspectos importantes: primero, como es de esperar en la evolución histórico-

en cuenta las condiciones sociales en las que se producían los textos latinoamericanos, y a Jameson, por soslayar la especificidad propia de Latinoamérica en sus teorías.

³⁰⁹ Teodosio Fernández expresa una opinión similar respecto a la conciencia que surge en la época de los peligros inherentes a la visión mítica (y ambigua) del dictador: «Esas circunstancias (diferencias en torno a la revolución cubana; crisis económica; instauración de dictaduras en Argentina, Chile y Uruguay) se volvían contra la ambigüedad política de la América mágica o lo que quedaba de ella –posiblemente contribuyeron a que dejaran de aparecer novelas sobre el dictador–, pues, en la medida en que la realidad descubría sus limitaciones, se adquiría conciencia de que la fantasía había servido a menudo para ocultar las carencias y justificar las derrotas» (1998: 64).

literaria, las obras innovadoras cuestionan las convenciones canonizadas que las preceden inmediatamente cuando estas muestran síntomas de agotamiento –algo que había sucedido con la novela histórica tradicional en las primeras décadas del siglo XX–, aspecto de sustancial importancia puesto que la revitalización de la novela del dictador a raíz de la publicación de las obras de Carpentier, García Márquez y Roa Bastos se encuentra precisamente en el centro del discurso narrativo hegemónico en ese momento. En segundo lugar, la «producción literaria de representaciones del poder» que parece ser absorbida por una de las tendencias de la nueva novela histórica (aquella que tiene como protagonistas a los grandes personajes de la Historia), es descrita por la estudiosa en función de sus rasgos formales –y no solo temáticos–, los cuales, a nuestro juicio, están firmemente codificados en el horizonte del lector, de ahí que el corpus de novelas que lo forma no sea susceptible de asociarse a otro modelo genérico.

Ahora bien, en el proceso de modificación constante de un modelo, un texto puede distanciarse o alterar la estructura de una serie cuestionando y transgrediendo las convenciones y quizás dando inicio a una serie nueva. En el caso que nos atañe, consideramos que se asiste, a nivel autorial, a la transgresión de algunos de los rasgos de la poética constitutiva del subgénero en la novela de Roa Bastos –como es de esperarse en la dialéctica entre permanencia y alteración en el devenir temporal de un subgénero–, lo cual, vinculado a la hegemonía que la ficción histórica fue adquiriendo, por el número de novelas e interés crítico, colocó en primer plano elementos de la obra –reflexión sobre el proceso de formación de la nación paraguaya en cuyo centro se erige el Doctor Francia como Fundador de la Patria– que se observan en un número significativo de novelas posteriores emparentadas con aquella narrativa que se propone re-escribir grandes procesos históricos centrando el interés en sus protagonistas (pensemos en el Lope de Aguirre de Abel Posse en *Daimon* o en el Perón y la Evita de Tomás Eloy Martínez, por poner solo algunos ejemplos célebres).

Estamos de acuerdo con Pons, por tanto, en que la nueva novela histórica no intenta oponerse a su modelo tradicional sino que rompe con el pasado novelístico inmediato, la Nueva Novela (1996: 108-109), y más precisamente con la serie de novelas que dentro de este corpus ficcionalizaban al dictador bajo forma de concepto abstractivo. Esta poética parecía haber entrado en un callejón sin salida ya en el momento de la publicación de las novelas de dictador de García Márquez y Alejo Carpentier. La alternativa genérica que dejaba entrever la novela *Yo el Supremo* aparecía como la puerta de salida que se abría a los escritores, incluidos aquellos canonizados por el *boom*, cuando

empezaron a percibir que la poética de la novela de dictador, automatizada en las obras de los setenta y «demasiado» connotada por la incipiente desvalorización del «realismo mágico», resultaba ineficaz e insuficiente como arma de denuncia de los abusos del poder y adolecía de la falta de una conciencia crítica con la que cuestionar los acontecimientos del presente. Carlos Fuentes, comentando la tendencia a «la reflexión sobre el pasado como un signo de narrativa para el futuro» (1990: 24), pone al descubierto las limitaciones que el «realismo mágico» estaba dejando vislumbrar, cuya superación se confió a la narrativización de la Historia:

El general en su laberinto de Gabriel García Márquez logró cerrar, con la cicatriz histórica, las heridas manantes del llamado «realismo mágico» que, inventado por Alejo Carpentier, se ha aplicado indiscriminadamente como etiqueta a demasiados novelistas hispanoamericanos, aunque en verdad se convirtió en el sello personal de uno solo: Gabriel García Márquez. Lo primero que sorprende, al iniciar la lectura de *El general en su laberinto* es, precisamente, la ausencia de los elementos asociados con el «realismo mágico». La narrativa de García Márquez, esta vez, es directa e históricamente localizada, y lateralmente, como una planta, histórica, triste y vibrante, de la ilusión del poder y la traición del cuerpo (Fuentes, 1990: 24).

De las palabras del escritor mexicano se desprende que la indeterminación referencial, rasgo que aparece como denominador común de la serie novela del dictador, se asocia directamente con una práctica novelesca que se hacía perentorio abandonar, surgiendo espontáneo el camino a seguir: recurrir al procedimiento inverso, establecer una relación inequívoca con el referente histórico, rasgo diferenciador de la novela histórica indicado por Pons (1996: 69). No está de más recordar que no fue únicamente García Márquez quien se curó las heridas inferidas por las lecturas a las que se estaba sometiendo a las obras del realismo mágico y lo real maravilloso recurriendo a la historia, ya lo había hecho anteriormente Alejo Carpentier en *El arpa y la sombra* (1979) sobre la figura de Colón.

A este respecto, Gonzalo Celorio en su artículo «Del *Boom* al *Boomerang*» (2012) atribuye el auge de la novela histórica en Hispanoamérica a finales de siglo al nuevo pacto de lectura instaurado por la nueva narrativa de «regreso del *boom*» por medio del cual el lector recuperaba la certeza de que lo narrado «si bien es imaginario como, por naturaleza, lo es la literatura de ficción, también es literariamente cierto con relación a la realidad referencial», una vez que la imaginación desbordante del realismo mágico agotó su capacidad de expresar la «épica moderna» del continente (22-23). Se trataba de contener y refrenar dicha imaginación para que la novela siguiera cumpliendo su función y qué mejor muro de contención que la Historia sin renunciar a la incorpora-

ción de la experimentación a la que se había sometido al género narrativo en los años del auge de la «nueva novela» sino subordinando los recursos «a lo que ahora parece ser lo único importante: contar una buena historia de la mejor manera posible» (22). De ahí que el escritor mexicano, en la lista de novelas históricas que propone, incluya *La novela de Perón*, *La fiesta del Chivo* y *El seductor de la patria*, en las que los dictadores Perón, Trujillo y López de Santa Anna ofrecen al lector la certidumbre (y determinación) de una lectura referencial. Pensamos que es a través de esta modificación del contrato de lectura que la novela del dictador, identificada en los años setenta con la ficción primordialmente imaginaria de la novela del *boom*, se desplaza hacia el subgénero nueva novela histórica. Dicho deslizamiento es favorecido por la función desempeñada por los dos subgéneros –desde un punto de vista estructural afirma Guillén (2005) que «el concepto de función enlaza, en suma, no solo la obra singular sino el género con el conjunto» (144)– en dos sistemas literarios diferentes: indagar la naturaleza de la dictadura y sus efectos en la sociedad latinoamericana a lo largo de su historia³¹⁰.

La anulación de un referente histórico-espacial específico, rasgo diferenciador del subgénero novela del dictador, puesto en práctica por sus narradores en busca de una identidad continental, llega a su agotamiento y para superarlo se hace necesario emprender un nuevo camino alternativo, lo que nos mueve a preguntarnos: ¿tiene un origen contra-genérico la aparición del subgénero nueva novela histórica, radicalmente subversivo sobre todo en los años de su emergencia?, ¿surge como contragénero de la «imaginaria» novela del dictador, como género opuesto que se origina como reacción o alternativa a esta, tal y como lo han expuesto García Berrio y Huerta Calvo en su definición

³¹⁰ En el artículo periodístico «La resurrección del dictador» que Tomás Eloy Martínez escribe cuando, en 2000, se publica la novela de Vargas Llosa *La fiesta del Chivo*, el escritor argentino la adscribe al género de novela del dictador relacionándola con *El otoño del patriarca* y *Yo el Supremo*. De este modo, inserta tanto su novela como la de Vargas Llosa dentro de un canon genérico establecido (las novelas del dictador) pero, asimismo, apunta en el artículo a las transformaciones socio-políticas que se han producido en los países latinoamericanos en las décadas de los ochenta y noventa y que habrían refuncionalizado el género para evitar los errores del pasado: «He leído más de una reseña crítica preguntándose por qué Vargas Llosa ha elegido escribir otra novela del dictador tan a destiempo, veinticinco años después de *El otoño del patriarca* y de *Yo el Supremo*. Tal vez porque ahora es más oportuno que antes. En 1974 y 1975, las novelas del dictador eran una respuesta al afán de los poderes absolutos por apropiarse de la escritura de la verdad y por negar toda verdad que no fuera la oficial. Ahora que están renaciendo los autoritarismos bajo la forma de democracias manipuladas y malversadas –en el Perú de Fujimori, en la Venezuela de Chávez–, los extremos inverosímiles de la tiranía trujillista sirven para recordar que la aceptación de los primeros abusos acaba en la aceptación de otros abusos peores, y que los países anestesiados por la propaganda y el providencialismo se acostumbran a tolerar casi cualquier cosa» (Martínez, 15-4-2000). Pensamos que la función que le otorga el escritor a las novelas de la década de los setenta responde a la refuncionalización del género que inauguran las innovaciones introducidas por *Yo el Supremo*, patrón que subyace en la obra del escritor argentino *La novela de Perón*.

de contragénero (2009: 146), ¿no se (con)fundirán, sin embargo, en el horizonte de expectativas del lector los dos subgéneros puesto que desempeñan la misma *función* de denuncia del discurso del poder con dos patrones diferentes? A la indefinición que estructura el subgénero de la novela del dictador se opone la total determinación referencial que acompaña una narración histórica: el ambiguo escamoteo de la determinación de la realidad referencial se desplaza al propio pasado en cuanto materia multiforme y dispersa que el escritor puede aspirar a representar solo subjetiva y parcialmente llamando la atención sobre el carácter discursivo de las sucesivas capas superpuestas de documentos que han intentado transmitirlo y que están sujetas a interpretación. La indefinición intrínseca del hecho histórico se hace más patente cuanto más reconocibles por parte del lector son los hechos narrados y sus protagonistas. Por tanto, podemos decir que se ha producido la inversión de los términos pero el resultado es el mismo: el lector tendrá que llenar un significativo vacío.

A este respecto, Celia Fernández Prieto (2003) establece, en su estudio *Historia y novela: poética de la novela histórica*, que para que una novela histórica pueda ser leída como tal, los lectores deben poseer un saber «histórico» previo, de tal forma que, para descodificar el referente, deben valerse de la enciclopedia tal como la define Umberto Eco:

La soluzione, per quanto concerne i nomi propri di persone, apparirà più fondata alla luce della nozione di semema come enciclopedia. Se la rappresentazione del semema assegna a un'unità culturale tutte quelle proprietà che le sono concordemente attribuite nell'ambito di una cultura data, nulla meglio dell'unità corrispondente a un nome proprio è istituzionalmente descritta in tutti i suoi particolari. Questo accade anzitutto per quanto riguarda i nomi di personaggi storici: ogni enciclopedia ci dice tutto quello che è essenziale sapere per individuare l'unità culturale 'Robespierre', unità situata in un campo semantico ben preciso e condiviso da culture diverse (almeno per quanto riguarda la denotazione; possono variare le connotazioni, come accade per 'Attila' che riceve connotazioni positive solo in Ungheria) (Eco, 1985: 125).

Sin embargo, un personaje histórico, al contrario que un personaje imaginario cuya existencia está circunscrita al texto, puede no ser reconocido como tal si el lector no es capaz de activar la enciclopedia:

Ahora bien, el personaje solo funciona como histórico en tanto que es reconocido como tal por los lectores, es decir, siempre que exista un código común al escritor y a su público. Con el paso del tiempo, al cambiar los contextos culturales, puede ocurrir que los lectores ya no estén en condiciones de reconocer a esas entidades como pertenecientes a la Historia y por tanto las entiendan como ficciones, dejando sin activar su dimensión histórica (Fernández Prieto, 2003: 190).

La investigadora española apunta asimismo los límites que derivan para el novelista de la elección de entidades históricas (personajes o hechos) tan relevantes que resulten reconocibles por los lectores al estar incluidos en su enciclopedia cultural, pues estos esperan ver confirmado en la novela lo que ya conocen sobre su trayectoria (190).

La preferencia de los narradores hispanoamericanos por grandes nombres propios de la Historia desde el origen del subgénero en el siglo XIX ha sido central en las contribuciones de los estudios sobre novela histórica. Noé Jitrik (1995) analiza la concepción del personaje en la novela histórica hispanoamericana desde sus orígenes observando en novelas de épocas distantes como *El reino de este mundo* (1949), *Yo el Supremo* (1974), *Jicotencal* (1826), *El mar dulce* (1927), *El general en su laberinto* (1989) una divergencia constante de la novela histórica hispanoamericana respecto al modelo foráneo que le sirvió de acicate por lo que concierne al referente de los protagonistas de las narraciones: el modelo europeo, de acuerdo con la definición normativa ofrecida por Lukács, eleva a protagonista al «héroe medio» sin un referente histórico preciso –distanciándose de la centralidad del héroe épico en los grandes relatos y del antihéroe de los relatos posteriores– y relega a los grandes personajes de la historia a un papel meramente secundario; en América, por el contrario, los protagonistas del relato serán los grandes personajes de la historia (45-47). La convención presente en el modelo scottiano, fijado por Lukács cien años después de su aparición, será transgredida tanto en Europa como en América en el mismo año, 1826, en las novelas *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny y *Jicotencal*, primera novela histórica latinoamericana, en la que aparecen Hernán Cortés, Xicoténcatl y la Malinche en primer plano³¹¹. La ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de lo establecido por el modelo de Walter Scott, es uno de los seis rasgos observados en la producción de nueva novela histórica por Menton (1993), que argumenta esta elección como contrapuesta, tanto por parte de Scott y sus seguidores como de los narradores de finales del siglo XX, a las corrientes historiográficas vigentes al momento de producción: la historiografía del siglo XIX se centraba en las acciones de las grandes personalidades de la Historia, por ello las novelas según el modelo scottiano relegaban a estas a papeles secundarios; mientras que la historiografía del siglo XX pierde interés por las figuras relevantes de la Historia, y las novelas se

³¹¹María Rosa Lojo (2013) señala que esta novela resulta pionera en su elección de personajes históricos en lugar de ficcionales, rasgo que será predominante en la ficción histórica de finales del siglo XX, «sobre todo en su vertiente deconstructiva de los próceres» (s.p.), en la que pensamos se desplace el discurso narrativo sobre el poder omnímodo.

vuelven cada vez más biográficas: «los novelistas gozan retratando *sui generis* a las personalidades históricas más destacadas» (Menton, 1993: 42). De acuerdo con Jitrik, esta tendencia de la novela histórica latinoamericana se explica por la asimilación de la teoría seudo o semifilosófica del «hombre representativo», defendida por Saint-Simon y de sus discípulos (Victor Cousin o Considerant) y por los intelectuales románticos latinoamericanos, principalmente argentinos. Esos «hombres representativos» latinoamericanos, cuya grandeza «hegeliana» depende de su condición de representantes del espíritu general de su pueblo, «abundan, son caudillos, son dictadores, son presidentes, son generales y unos más que otros han atraído la curiosidad de los novelistas» (47). Esta necesidad identitaria está planteada por Jitrik (1995) como pulsión fundamental para el surgimiento de la novela histórica en Latinoamérica, lo que implicó un desinterés por el origen precolombino y colonial del continente (1995: 41). De este modo, a través de este modelo genérico se procede a la construcción de las identidades nacionales en el siglo XIX:

Respecto a la búsqueda de identidad, se diría que aparece como pregunta en periodos de sacudimientos basados en cambios de estructuras radicales, como el del paso del feudalismo al capitalismo o del capitalismo al socialismo, como ocurre cuando las instituciones no tienen muchas respuestas o están amenazadas por golpes militares o por dudas acerca de su eficacia (17)³¹².

En lo referente a este aspecto, nos parecen esclarecedoras las observaciones de Selena Millares en su artículo «Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja» (1999), que apuntan a que Carpentier sorteó esta dificultad tanto con el procedimiento de la ficcionalización de personajes históricos de segunda fila, caso de Victor Hughes en *El Siglo de las Luces*, como con la técnica del *collage* en *El recurso del método* «a través del retrato-robot con ingredientes de numerosos personajes reales» con el fin de poder fabular libremente para soslayar las restricciones que una personalidad histórica de primera línea –léase en el segundo caso uno de los tantos dictadores posibles– habría supuesto (1999: 1021). Lo que es insoslayable es el hecho de que el autor en la novela *El arpa y la sombra* se inclinase, sin embargo, hacia una posición contraria introduciendo en el mundo diegético ni más ni menos que al mismísimo Cristóbal Colón. ¿Qué cambios se habían producido o estaban a punto de hacerlo en el contrato de lectura para que Car-

³¹² Vale la pena resaltar cómo Jitrik hace hincapié en la relevancia de los golpes militares como elementos desestabilizadores capaces de provocar dichas pulsiones en el «imaginario social» de un colectivo.

pentier no percibiese la figura del Almirante, presente en la enciclopedia de cualquier lector del planeta, como un límite a su libertad fabuladora? Tal vez Carpentier, intentando crear un contragénero ante la excesiva fabulación que había invadido la novela en los años precedentes, trataba ahora de quitar opacidad al referente histórico, otorgando el protagonismo a las grandes figuras de la Historia, ficcionalizando las fuentes con la total libertad que la desconfianza en la validez incuestionable del documento y en el propio acto de escritura ha incorporado al contrato de lectura.

Con el fin de evaluar en su justa medida el desgaste de la narrativa mítico-mágica del *boom*, identificada precisamente con el subgénero de la novela del dictador, nos detendremos en las discusiones de críticos y de los escritores de la generación posterior al *boom*, los cuales se ven obligados a lidiar con el arrollador éxito literario de los novelistas de los sesenta, sin antecedentes en la literatura latinoamericana. En el coloquio que tuvo lugar en Washington D.C. en 1979 para discutir «El surgimiento de la nueva narrativa latinoamericana, 1950-1975» y cuyos resultados se recogieron en el libro *Más allá del boom. Literatura y mercado* publicado en 1981, Tulio Halperín Donghi contribuye con una mirada desde la historia en el artículo «Nueva Narrativa y las ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta» (1984). En este texto el historiador argentino advierte de «la pérdida de la visión histórica» imperante en la literatura hispanoamericana de los años sesenta que eludía deliberadamente ver «al subcontinente como una realidad histórica, disparada del pasado al futuro» (152)³¹³. La decepción ante los derroteros que estaba tomando el régimen en Cuba y la progresiva irrupción de golpes militares en los años sucesivos establece un parteaguas con relación a la fácil esperanza que caracterizó a la década de los sesenta: «hacia 1970 ella había sufrido ya desmentidos crueles, a la espera de los aún más duros que vendrían en los años sucesivos» (148). Según Halperín Donghi, cuando los autores del boom intentan conjugar dimensión histórica con la poética irrealista, mítico-arquetípica de la década anterior por medio del cauce genérico de la «novela del dictador» en los setenta, en un escenario político que ha cambiado radicalmente, el resultado es el siguiente:

³¹³ La literatura, según Halperín Donghi, propone como respuesta tres alternativas «irreducibles a cualquier perspectiva histórica»: «la que se apoya en un proceso temporal no acumulativo, en que el fin se encuentra con el principio» (*Cien años de soledad*); «la que se rehúsa a la historia permaneciendo más acá de ella, en la peripecia inmediata que contempla con mirada a la vez lúcida y estuporosa, para la cual cada instante adquiere una intensidad que es casi una eternidad» (*El siglo de las luces*); la que sigue «el camino mítico-arquetípico, a través del cual una efímera peripecia nos pone en contacto con una realidad esencial e intemporalmente válida» (*Tres tristes tigres*) (1984: 152-53).

En *El otoño del patriarca* el mundo de *Cien años de soledad*, en que una memoria que es a la vez fantasía desdibuja los límites de lo vivido y lo imaginado, se revela irrecuperable, pese a que el autor intenta devolverlo a la vida mediante el recurso ahora desmesurado, a motivos fantásticos o simplemente *hénaurmes*, como el vaciamiento del mar o el banquete antropológico que es la respuesta a una tentativa de disidencia. En *El recurso del método* la fuerza evocativa de Carpentier logra interesarnos en una sutil exploración de la transición del gusto dominado por los ideales del beaux-arts al del art-déco; no creo que logre persuadir a nadie de que ella ocupa el primer plano en el mundo de un dictador hispanoamericano, por letrado que fuese. Y la irrupción de fuerzas históricas, cuya fe política obliga al autor a tratar con un respeto que hace imposible reducir su huella a la que dejan en la historia del gusto, tiene efectos tan discordantes como la superposición de una fotografía a una de las figuras de un cuadro del seiscientos (1984: 154).

Resultaba, pues, inevitable que los narradores hispanoamericanos hicieran las cuentas con «los sangrientos horrores» que

fueron en efecto necesarios para destruir finalmente ilusiones demasiado gratas para que no fuese difícil renunciar a ellas; el realismo mágico aparece entonces como el eco de una hora hispanoamericana cuya magia esos horrores han disipado para siempre (156).

La convulsa situación política de los años setenta dejaba al descubierto la contradicción presente en el *boom* —central desde la perspectiva de Halperín Donghi— de «una literatura nada militante y a la vez nada escapista», que describía los sufrimientos que había padecido el continente como si no siguieran siendo actuales y que hablaba a una masa de lectores cada vez más militante³¹⁴, a los que esta narrativa no ofrecía el optimismo —«en la medida en que no son históricas esa dimensión les es ajena»— pero sí la utópica esperanza en un futuro ya cercano en que de Latinoamérica desaparecerían todas las fatalidades presentes en su historia hasta ese momento (154-155). La visión pesimista de Halperín Donghi pone de manifiesto la restringida concepción de la Historia adoptada por el historiador, como hemos visto, de cuya aplicación deriva que toda la narrativa del *boom*, y la novela del dictador en particular, no es a-histórica sino antihistórica y cómo desde esta premisa impelía urgentemente cambiar de rumbo ante el fracaso de las utopías revolucionarias y las poco novelescas dictaduras que las habían suce-

³¹⁴ Halperín Donghi identifica a esta masa de lectores con los jóvenes que movidos por la esperanza revolucionaria no supieron «leer» la coyuntura política que desembocó en las dictaduras del Cono Sur en los años setenta: «Los lectores de García Márquez eran los que hallaban fácil creer que un hacendado ríograndense, formado en la escuela política de las luchas entre facciones gauchas y en la no menos ambigua del populismo, era el inesperado Lenin que su país necesitaba para llevar a la victoria su necesaria revolución, o que las clases propietarias chilenas se disponían a sorber con deleite, hasta contemplar la dosis, la revolución sabiamente disuelta en jarabes de sabor muy tradicional que iba a prescribirles el doctor Allende» (1984: 155).

dido. Por otra parte, para ponderar los argumentos expuestos queremos precisar que si, por un lado, hay que tener en cuenta la escasa distancia temporal desde la que emite su juicio el historiador argentino sobre las novelas del dictador de García Márquez y Carpentier; por otro, sus palabras nos dan la medida del contexto en que los autores se encontraban inmersos cuando tuvieron que optar por un patrón genérico que vehiculara su posición crítica ante el poder: una narrativa sin ambigüedades³¹⁵.

En este mismo libro aparecía recogido el artículo «Sobre el lado moridor de la `nueva narrativa` hispanoamericana» (1984) donde su autor Jorge Aguilar Mora, uno de los novísimos, arremetía contra las novelas del dictador de García Márquez y Alejo Carpentier ya que, a su modo de ver, revelaban la agonía de un estilo literario caduco o próximo al ocaso: el estilo de García Márquez, que indudablemente había sido singular, en *El otoño del patriarca* era amanerado, se había convertido en «retórico», «automático» y «previsible». Y, además, «ante la ausencia de solución anecdótica, ante la falta de fe en una práctica individual, la figura del dictador llena el vacío de las explicaciones y de las soluciones» (251).

Visto el panorama en perspectiva, estos juicios revelan cómo en el debate abierto ante la necesidad de «forjar un nuevo estilo acorde con nuevas situaciones» (Rama, 1984a: 251) las novelas del dictador centralizaban la discusión como muestras paradigmáticas del agotamiento de los modelos narrativos de los años sesenta y setenta vinculados al *boom*³¹⁶. Este desgaste se apreciaba en la repetición casi de manera formularia

³¹⁵ El giro formal dentro de la literatura hispanoamericana no se consolidó hasta los años ochenta y todavía en 1979 «un crítico de la talla de Ángel Rama» observaba el agotamiento de la novela histórica en la literatura hispanoamericana en el transcurso de un coloquio organizado en la Universidad de Yale en el que Tomás Eloy Martínez defendía lo contrario (Calabrese, 2009: 18). De acuerdo con Perkowska, la cancelación del discurso histórico que observa el crítico uruguayo en una obra como *Terra Nostra* «se trata más bien de una transformación [respecto al modelo de novela histórica romántica] que no se podía comprender en el momento de su inicio» (2008: 25).

³¹⁶ Esta lectura de la novela del dictador estrechamente relacionada con el éxito comercial del «realismo mágico» en Europa y Estados Unidos, denunciada fervorosamente por los autores del *posboom*, sobre todo a la luz de las sangrientas dictaduras militares que asolaron el continente, seguirá vigente años después como demuestra la siguiente elocuente declaración que en 1997 realizó el escritor argentino Mempo Giardinelli: «No hay autocompasión ni guiños cómplices, no exageración, no exotismo para que en Norteamérica y Europa confirmen lo que prejuiciosamente ya piensan de nosotros: que somos desordenados, holgazanes, impuntuales, corruptos, machistas o incapaces de vivir en democracia. Véase nomás el notable cambio en la mítica figura del dictador literario latinoamericano. Los tiranos juguetones y hasta graciosos se mutaron en juntas militares, en Stroessner, en Pinochet, en Videla. La escritura del *posboom* ya no se ocupa del viejo y literariamente mítico dictador decimonónico, personaje casi caricaturesco, paternalista, involuntariamente simpático y jocosamente arbitrario y corrupto al frente de una república bananera. No, los últimos dictadores fueron asesinos fríos, inteligentes y hasta educados. Ya no se trató de simpáticos canallas para maravillar a lectores europeos, sino de represores de carne y hueso que aprendieron mucho de Europa, autoritarios reconocibles que sabían hablar en público y eran muy bien recibidos

de técnicas y estructuras que se habían convertido en modelaciones narrativas que habían dejado de expresar un planteamiento artístico original y de ofrecer una respuesta a un contexto histórico-social sacudido por el fragor de desesperanzadores acontecimientos.

Una opinión discordante en la polémica merece, sin embargo, *Yo el Supremo*, a cuyo autor salva de la quema Aguilar Mora por haber realizado algo que ni García Márquez ni Carpentier llevan a cabo: pensar «el fenómeno del poder encarnado en un hombre a través de la literalidad del dictador» (1984: 251). Veremos cómo esta exclusión de la novela de Roa Bastos será recurrente en los estudios dedicados al «cambio de paradigma que anuncia el advenimiento próximo de la novela histórica» (Perkowska, 2008: 22) en los años setenta, en los que *Yo el Supremo* es juzgada por los críticos como nuevo modelo literario, válido para indicar nuevos caminos y valores estéticos, sobre todo en el seno de la transformación fechada en el año 1973 por Tomás Eloy Martínez, quien comenta con precisión: «Contra el aislamiento impuesto por el Poder, el discurso histórico aparece como un recurso subversivo» (cit. pos. en Rama, 1984a: 86).

Valga como muestra el juicio de Juan Manuel Marcos (1982b), para quien Roa Bastos no es solo el precursor del *posboom*, sino que su obra *Yo el Supremo*, símbolo del «decenio de penurias» en que se publicó, es la novela fundadora de la nueva corriente. Con ella el novelista paraguayo, según Marcos, enseñó a los latinoamericanos a «reescribir su historia» a través de la parodia del discurso oficial. El académico la compara con las obras «pesimistas» de García Márquez en que el mito³¹⁷ «reifica» –según la teoría de Lukács– la realidad social latinoamericana representándola bajo la forma de una

en Washington hasta que se embarcaron en una guerra que bastardeó una causa justa, y que se resistieron a ser juzgados» (1997: 182).

³¹⁷ A este respecto, resulta interesante recordar la polémica del escritor paraguayo con Carlos Fuentes a propósito de la lectura mítica de *Pedro Páramo* realizada por el escritor mexicano. Roa Bastos rechaza en el artículo «Los trasterrados de Comala» (1999) la clave mítica de la obra rulfiana identificada por Fuentes en los mitos de la antigüedad grecorromana. Según Roa Bastos, el escritor mexicano al pasar por los «prestigiosos» modelos clásicos, en un intento de superar el localismo por medio de la universalidad de la imaginación mítica, se vale de horizontes de sentido eurocéntricos y, por tanto, se posiciona dentro de ciertas políticas culturales que perpetúan la dominación: «Contaminados por el pensamiento etnocéntrico de las culturas centrales, estas tentativas de encontrar la clave mítica de Comala y de sus trasterrados han coincidido, con razón o sin ellas, en recortar a Juan Preciado sobre el modelo de Edipo, el tristísimo trasterrado de Tebas. [...] anexar los textos sin más a los prestigiosos modelos de la cultura clásica, establecerlos en los enclaves de la palabra colonizada. Envolverlos en la aureola de los mitos universales. Deslumbramiento. Ansiedad de imitar las formas, las normas prestigiosas, señoriales, imperiales. Ser dominados culturalmente es ser seducidos. A veces violados» (17-18). Lo que queda claro es que el camino tomado por Fuentes se prestaba a la interpretación de que el mito, más que expresar la esencia americana, evadía su realidad socio-histórica en pos de la imitación de un modelo de prestigio, lo que se soslayaba en la polémica es que el mito es universal precisamente porque puede ser asociado a diferentes modelos según la cultura que lo reciba.

estructura eterna e inmutable donde sus pueblos, condenados a repetir las mismas experiencias cíclicamente y para siempre, no gozarán de una segunda oportunidad en la tierra como «las estirpes condenadas a cien años de soledad». En palabras de Marcos:

[...] la sociedad latinoamericana pintada por García Márquez constituye un juego de relaciones humanas sobrecogido por el mito, aplastado por una maldición sobrenatural de carácter circular y perpetuo, tan perpetuo y circular como la «Circular Perpetua» que el protagonista de *Yo el Supremo* pretende dictar a su secretario y que, sin duda, parodia y supera dialécticamente la estrategia textual de las profecías de Melquíades o las pesadillas de la madre de Santiago Nasar, puesto que no revelan el futuro sino el pasado de terror y degradación en América Latina, que un «supremo» diseminado en la muchedumbre tendrá que superar mediante una utopía explícita: las masas analfabetas pueden ahora, no leer el tiempo, pero sí hablar a tiempo (1982b: s.p.)³¹⁸.

En la polémica sobre la «historicidad» de los males del continente –central por lo que se refiere a la novela del dictador–, Roa Bastos declara seguir el camino abierto por Rafael Barnett –como nos aclara en su artículo «Rafael Barnett descubridor de la realidad social del Paraguay» (1978) que introduce su obra *El dolor paraguayo*–, al que erige en precursor de doctrinas e ideas que siguen vigentes en América Latina y que se centran en la defensa de que el hombre pierde su condición humana si se le aboca a reproducir eternamente lo heredado. Así, Barnett, nos dice Roa Bastos, «niega los estigmas de una herencia inhumana y afirma el derecho de los hombres nuevos contra la fatalidad» de tener que repetir inexorablemente el mismo destino (xi). La no-humanidad «espectral» refutada por Barnett la percibimos transfigurada por Roa Bastos en su novela en el episodio del histórico/simbólico penal de Tevegó³¹⁹, que, como señala Calviño (1991), como sinécdoque del pueblo paraguayo e hispanoamericano es «la inversión semántica del concepto de Utopía» (293). En el relato del secretario Patiño:

Para mí, esa gente no entiende nada de lo que le pasa, y en verdad que no le pasa nada. Nada más que estar ahí sin vivir ni morir, sin esperar nada, hundiéndose cada vez más en la tierra pelada (17)³²⁰.

³¹⁸ En el mismo orden de ideas, Teodosio Fernández (1992) percibe en el incendio de la torre donde se encuentran los ponchos con los acontecimientos del porvenir dibujados por el protagonista de la obra de Manuel Scorza *La tumba del relámpago* (1979) un indicio sintomático de la crisis del modelo mágico-realista como expresión de un futuro predeterminado e inmutable (179).

³¹⁹ Para Teresa Méndez-Faith (1991) el penal de Tevegó es uno de los «espacios-cárceles» que estructuran el material novelístico en la obra de Roa Bastos para transmitir al lector los motivos recurrentes en su obra vinculados con la atmósfera opresiva del poder dictatorial (245). Además, señala la investigadora, el episodio del penal de Tevegó es uno de los ejemplos de cómo El Supremo a través de su discurso intenta negar las versiones que se cuelean en el texto y en las que se describen la injusticia y arbitrariedad de las penas que tenían que cumplir los reclusos en esta penitenciaría (243).

³²⁰ Las citas se hacen por Augusto Roa Bastos (1986). *Yo el Supremo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Además, Roa Bastos reconoce en Barnett al iniciador de la literatura en un Paraguay en el que los intereses intelectuales se habían volcado en la producción historiográfica. Este introduce en sus obras, magistralmente para los que habían de sucederle en la evolución literaria paraguaya, una realidad delirante conformada por «los mitos y contra-mitos históricos, sociales y culturales» del pueblo silenciado durante siglos, admitiendo tanto los peligros de un barroquismo vacío como la ideologización de los mitos de la vida colectiva y privada (1978: xxx).

Para calibrar la profundidad de los cambios que se estaban produciendo (junto al cambio de paradigma del que dan fe los pareceres de los que nos hemos hecho eco), y su importancia en el agotamiento/transformación del subgénero novela del dictador, nos apoyaremos en un trabajo al que ya nos hemos referido en sucesivas ocasiones a lo largo del presente trabajo: el artículo «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los 70 y 80» (1993), de María Eugenia Mudrovic. En este estudio la autora establece como punto de partida para el cambio de paradigma ficcional el año 1973 –concordando con Tomás Eloy Martínez– o más específicamente el golpe de estado de Pinochet que pone fin a la utopía revolucionaria sesentista (446)³²¹. Dicho proceso literario, engendrado por la «densidad histórica» y «la radicalización de los espacios públicos» de esos años, dio como resultado una «dominante»³²² genérica durante los años setenta: la «novela política» (447). Reproducimos la definición de Mudrovic:

Producto emergente de la convergencia entre vanguardia estética y vanguardia política, la novela política de los 70 ideologizó los espacios del género y desvió la atención del código hacia lo no literario. Tratando de desinstitucionalizar los usos circulantes de la verdad, el poder y el saber, desarrolló proyectos narrativos que quisieron rivalizar sistemáticamente con los relatos del Estado, la historia o la cultura letrada. Los modos de dar forma a estos desvíos fueron muchos pero los que sin duda resultaron llamativamente visibles durante los años 70 y 80 fueron los que adoptó dicho desplazamiento *en un*

³²¹ Además de la influencia del desarrollo político en este proceso literario, Mudrovic destaca una serie de acontecimientos culturales que nutrieron el «descrédito sesentista»: los escritos de Ángel Rama revelando el lado comercial del *boom*; las consecuencias del caso Padilla entre los intelectuales latinoamericanos; la defección de Carlos Fuentes al aceptar un cargo diplomático en la embajada de París en 1972 durante el gobierno de uno de los supuestos responsables de la masacre de Tlatelolco –la «gota que rebasa el vaso» en palabras de la investigadora– (1993: 446).

³²² Según la autora, el modelo no comenzó ni se agotó en los años setenta sino que ocupó un lugar central en esta década. Cabe destacar al respecto que la dominante genérica de las décadas anteriores en la novela latinoamericana está formada por los modelos literarios mitopoéticos totalizadores, si bien paralelamente hubiera una nutrida producción de obras más «realistas» como en el caso específico de las novelas testimoniales que empezaron a publicarse en los años sesenta en Cuba (podríamos añadir igualmente las novelas periodísticas). Teodosio Fernández (1992) apunta que, como «narrativa limítrofe» con otras formas discursivas, se podría emparentar con el ancilarismo peculiar de la literatura latinoamericana y cuya emergencia en este momento significaría un distanciamiento de la narrativa del *boom* (182).

ciclo de transición, la «novela de dictador», y en modos específicos como la novela histórica, la testimonial y la periodística. Todos formatos posibles, al cabo, de lo que acá tratamos bajo el rótulo común de novela política (448, cursiva nuestra).

Observamos que para la investigadora la novela del dictador es un formato «paraliterario» en los años setenta, momento en el que se estaría fraguando el proceso de «politización» que se proponía distanciar la novela del gusto del lector por «una imaginación desbordante potenciada por la vanguardia estética» de la década anterior, estableciendo pactos de lectura diferentes sustentados en la incorporación del documento al texto –historiográfico (novela histórica), social (novela testimonial), periodístico (novela periodística)– con el objeto de legitimar la verdad «desde un lugar de enunciación no institucionalizado», potenciando de este modo su vertiente política (449-450). Mudrovcic incluye *Yo el Supremo* y *La novela de Perón* como «novelas políticas» sin aclarar si se adscriben al subgénero novela del dictador o, por el contrario, al de novela histórica. Tratándose, sin embargo, de dos novelas que incluyen documentos historiográficos, deduce Perkowska (2008) que se trata de novelas históricas (27). Es más, en los ejemplos seleccionados por Mudrovcic, *Yo el Supremo* y *Terra Nostra* son las únicas novelas de la variante histórica en los años setenta, insertados entre una amplia producción de novelas testimoniales y periodísticas³²³.

Sin embargo, Mudrovcic, pasando por alto *El recurso del método* y *El otoño del patriarca*, las dos novelas que junto a la novela de Roa Bastos marcarían la cumbre «del ciclo de transición» de la novela de dictador (448), afirma por omisión que estas no son novelas políticas, de acuerdo con su definición de la «dominante genérica» de la década en que se publican, puesto que no presentan un uso «político» del documento, rasgo definitorio de esta variante para la estudiosa –presente en las definiciones de nueva

³²³ En efecto, resulta revelador, como indica Perkowska (2008), que la mayoría de las novelas mencionadas por Mudrovcic como ejemplos de novela histórica sean de los años ochenta –*Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *La vida entera* (1981) de Juan Carlos Martini, *Noche de califas* (1982) de Armando Ramírez, *Pepe Botellas* (1984) de Gustavo Álvarez Gardazábal, *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) de Homero Aridjis, *La novela de Perón* (1985) de Tomás Eloy Martínez, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso y *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez–; mientras que la mayor parte de los ejemplos de novelas publicadas en los años setenta sean novelas testimoniales y periodísticas– *El caso Satanowski* (1973) de Rodolfo Walsh, *El caso Banchemo* (1973) de Guillermo Thorndike, *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, *Los periodistas* (1978) de Vicente Leñero, *Tejas verdes: diario de un campo de concentración chileno* (1979) de Hernán Valdés. Por otra parte, aunque incluya novelas históricas publicadas en los años ochenta en la dominante genérica de los setenta, Mudrovcic, sin embargo, postula que en los años ochenta se establece un cambio en el pacto de lectura que separa de nuevo las aguas de la literatura y la política a través de la tendencia de la «novela culinaria»: «mero arte de entretenimiento», caracterizada «por explorar formatos fuertemente codificados como la novela policial, el melodrama, la parábola, la picaresca, el *western* o la novela gótica [...] y figuras marginales más o menos arquetípicas [...]» (1993: 458).

novela histórica, como hemos comprobado— y del que sí se valdrán en sus «nuevas novelas históricas» tanto Carpentier como García Márquez posteriormente. Todo ello nos conduce a considerar que el desplazamiento, de acuerdo con Mudrovic, se culmina en la novela de Roa Bastos, conforme al procedimiento concreto de incorporación al modelo de novela del dictador de un nutrido número de documentos historiográficos realizado por el autor paraguayo; de este modo introduce con su diegitización una innovación en el pacto de lectura que dota a la novela de la intencionalidad política que, inferimos, la investigadora no percibía en la misma medida en las otras obras que siguen la poética del subgénero.

Por otra parte, con la estrategia de crear un Compilador tras el cual enmascarar su función, Roa Bastos comulga con esa «ideología fuertemente desinstitucionalizada» —según el término utilizado por Mudrovic— que cuestiona la función del intelectual, en cuanto representante de la cultura alta como institución legitimadora de «la ideología de la dominación» (448)³²⁴. Este cuestionamiento se realiza en una doble vertiente: en primer lugar, como parodia de la labor del historiador y su supuesta objetividad y en segundo lugar, como rechazo de la concepción de la literatura como creación *ex nihilo*. Comenta Milagros Ezquerro:

La reivindicación de la función del Compilador sugiere que el sujeto productor de una obra literaria no se considera como «original creador», sino como el artesano que elabora una obra a partir de materiales que son propiedad de una colectividad [...] En tal perspectiva, la obra no se puede considerar como propiedad exclusiva e inalienable de un individuo, sino como un objeto autónomo destinado a lectores que deben apropiárselo en un acto de lectura activo y productor de sentido (2003: 64-65).

Adoptando esta misma perspectiva, Jean Franco en el artículo «Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas» (1981) observa que *Yo el Supremo* «cierra un ciclo»: Roa Bastos rompe con la concepción de

³²⁴ Aparte de la estrategia estructural que conlleva la creación del Compilador, cabe señalar a este respecto la tendencia del autor paraguayo a hacer hincapié en su alejamiento de los centros de cultura y su *culturización* a través del contacto directo con el pueblo, así como su no profesionalización, acusación que se le hacía al *boom*. Veamos la observación de Rama (1982a): «El tono iracundo que anima todo el volumen no es solo el del doctor Francia enfrentado a las dificultades del momento, a la pugnacidad de los enemigos, a los desfallecimientos de sus propios acompañantes, sino también el del autor cuyo combate no se establece con la sociedad sino con la literatura y con el medio intelectual (Buenos Aires) en el que ha vivido cerca de treinta años de exilio. Dos grandes debates se superponen y se confunden en este libro: el del 'Dictador Supremo' [...] y el de Roa Bastos, procurando llevar adelante su convicción de una literatura viva, moderna e inserta en la sociedad, defendiéndola de la nube de confusiones y engaños en que vive circundada la operación literaria actual, proyectándola hacia un porvenir abierto y transformado» (416).

«autor» de los narradores del *boom* parodiando, por una parte, por medio de su dictador, a los «yo supremos» creadores/fundadores de realidades novelescas totalizadores y autónomas, y por otra, incorporando la figura del «Compilador», se burla de la función demiúrgica asumida por estos, al asimilar su labor como autor de *Yo el Supremo* a la de un simple artesano (139-140).

Desde un punto de vista político, la figura del Compilador, como expone el propio novelista en su artículo «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo» (1977), es la respuesta ofrecida por Roa Bastos tanto a la crisis de la función del autor demiurgo como al mundo capitalista que lo celebraba desenmascarando la hegemonía cultural ilegítima, en su opinión, de los «mandarines de la *intelligentsia* que asumen de una manera bastarda el antiguo rol chamánico en el dominio espiritual de la tribu» (187) en complicidad con la dominación neocolonial. La función salvadora que estos «chamanes» reconocen en su producción literaria acaba por legitimar el abandono de una acción revolucionaria concreta más allá de la que atribuyen a la literatura. En sus palabras:

[...] resulta evidente que la función del Compilador, entre otras razones, se funda en la falta de fe en esta nueva escatología; de su desconfianza en el uso de la «palabra profética» por parte de los chamanes de la cultura cuyo prestigio brota no del instinto y de la conciencia racial sino de la mediación difusora de los intereses de lucro de la industria cultural. Estos chamanes proclaman con énfasis religioso que la Literatura (con mayúscula) salvará a América Latina. Ponen toda su fe (su mala conciencia) en el poder liberador de la Palabra en una realidad sometida a poderes más contundentes. Palabra sagrada de vates y augures en contraposición a las tareas concretas de liberación que se dan ciertamente en la palabra en acto, en una praxis global de acción revolucionaria en todos los relacionamientos de la historia y de la sociedad (187).

Siguiendo con el cambio de paradigma tal y como lo describe Mudrovic, la novela política de los años setenta como discurso de resistencia se basa en el principio de la des-emblematización del discurso de lo real a través de su des-estetización, contraponiendo al discurso oficial «historias escatológicas» que «ensucian a los grandes mitos de cohesión, esos universales glorificados y despolitizados que el discurso de la civilización autoconsagra como valores eternos» (453). En *Yo el Supremo*, por ejemplo, la *Letra desconocida*, es decir, la mano que corrige a espaldas del dictador sus escritos, colándose en los márgenes y entrelíneas de sus más secretos pensamientos, impreca al Dictador Perpetuo:

[...] el azar dicta sus leyes anulando la verticalidad de tu Poder Absoluto. Escribes las dos palabras con mayúsculas para mayor seguridad. Lo único que revelan es tu inseguridad. Pavor cavernario. Te has conformado con poco. Tu horror al vacío, tu agorafobia disfrazada de negro para confundirte con la obscuridad te ha marchitado el juicio. Te ha carcomido el espíritu. Ha herrumbrado tu voluntad. Tu Poder omnímodo, menos que chatarra. Un solo aerolito no hace soberano. Está ahí; es cierto. Pero tú estás encerrado con él. Preso. Rata gotosa envenenada por su propio veneno. Te ahogas. La vejez, la enferma-edad, enfermedad de la que no se curan ni los dioses, te acogota (89).

Esta descripción desmitificadora de la imagen histórico-simbólica del Doctor Francia ejemplifica la tendencia a hacer vulgarmente mortal al Fundador de la Patria convertido en mito por el discurso historiográfico, sea en su versión enaltecedora o de-nostadora. Sucesivamente, en la nueva novela histórica nos encontramos con un panteón de héroes patrios enfermos, ancianos decrepitos y cadáveres en putrefacción a través de cuyo retrato el autor juega a llenar las lagunas lógicas del discurso histórico, narrando el pasado no solo como representación etiológica del presente sino como imagen subvertida y carnavalizada de los símbolos patrios. No obstante, dicho proceso de desacralización ya vertebraba las novelas del dictador del Patriarca y el Primer Magistrado³²⁵. Es decir, la «des-estetización» de los panteones nacionales pasa primero por los anti-heroicos dictadores del mito fundacional que se conforma en la novela del dictador. En el caso del Dictador «Perpetuo» la ficción carnavaliza la batalla épica final del Fundador de la Patria frente al ejército de insectos que colonizará su cadáver putrefacto³²⁶:

Ciertas emanaciones anuncian su inminencia [de la muerte] a las pequeñas moscas. Apenas ha cesado la vida, afluye otra especie de moscas. [...] La primera colonia de moscas que acuden a la sabrosa señal puede formar en los cadáveres hasta siete y ocho generaciones de larvas que se amontonan y proliferan [...]. He aquí el siguiente escuadrón de granaderas cadaverófilas [...]. Una nueva fermentación, más rica que las anteriores, más viva y dinámica también, produce ácidos grasos denominados vulgarmente grasa de cadáver. [...] A la descomposición deliciosamente negra acuden las ávidas sílfides de ojos diamantino y tornasolados; las nueve especies de necróforos, hombros lírforos de esta epopeya funeraria. [...] Por fin al cabo de tres años, el último gran migrante, un coleóptero negro, inmenso, más grande que la Casa del Gobierno, llamado Tenebrio Obscurus, llega y dicta el decreto de la disolución completa. Todo se ha acabado. La hediondez, última señal de la vida, ha desaparecido (371-372).

³²⁵ Entre los muchos ejemplos que se pueden señalar, baste recordar la artrosis en el brazo derecho que aqueja al Primer Magistrado debida a la vejez, el cual ante sus efectos profiere: «Y andar de manco sin haber estado siquiera en Lepanto es cosa de pendejo» (2006:159).

³²⁶ De acuerdo con Mudrovic el cuerpo fue una de las alegorías en las que se apoyó el discurso deslegitimador de la década apareciendo como vulgar, corruptible y sin aura (1993: 454). En la descomposición de El Supremo a nivel simbólico se lee la descomposición del cuerpo de la nación atacado por las «ávidas» huestes colonizadoras.

El proceso de re-historificación que lleva a cabo Roa Bastos en el subgénero novela del dictador inaugura una de las tendencias salientes del subgénero nueva novela histórica, un modelo de escritura a través del cual se re-escribe la historia para explicar el presente a través de un proceso de deconstrucción de los grandes personajes, patrón lo suficientemente politizado para responder a las nuevas exigencias de la década. Una de las posibles claves de la innovación de la obra de Roa Bastos es la peculiar condición histórico-social y cultural del Paraguay que el autor describe en un párrafo que, por su interés, reproducimos por extenso:

El hombre paraguayo de hoy –y por ende su expresión cultural– vive inmerso en una realidad falaz y despiadada, en esa irrealidad en que se ha coagulado su historia. Su mayor enajenación es vivir desgarrado entre la realidad que debiera ser y la que es; entre esa plenitud de vida que le ha sido escamoteada por su propia historia y esa monstruosidad de vida vegetativa, de no-vida, que le han impuesto causas extrañas a su naturaleza y que han distorsionado el curso de su necesidad histórica. A siglo y medio del nacimiento de nuestra literatura latinoamericana, sus características vuelven a ser las de la literatura paraguaya de hoy. En esta crisis de fondo, todos los valores de la actividad cultural se han resquebrajado y subvertido conflictivamente. La misma impotencia que se advierte en el plano de la creatividad, y por las mismas razones, cohíbe la demolición de los falsos mitos, la destitución de tabúes y supersticiones que obstruyen y deforman esa actividad cultural. Los poetas, narradores e intelectuales paraguayos tienen conciencia de hallarse en un punto extremo de la sucesión histórica. Tal vez esto les hace anormalmente conscientes de los problemas de su historia y de su sociedad. Se sienten sobre una línea de ruptura que es al mismo tiempo límite y comienzo (1978: xxxi-xxxii).

Esta ruptura pasa por la revisión «polifónica» del origen de la nación paraguaya como mito fundacional, pasando por la leyenda negra del Dictador Francia, construida por la «imaginación liberal», cuyo mérito según Roa Bastos es haber instaurado «en el espacio de la palabra alienada el mito facticio de la libertad» (1984: 11). En el artículo de 1985 «Hernán Cortés: exorcismo y liberación», Octavio Paz (1987) denuncia las consecuencias de la construcción ideológica del «mito negro» de Cortés iniciada por los ideólogos de la Independencia, los cuales en virtud de la univocidad propia del mito le atribuyeron al conquistador el valor de símbolo de la Conquista como inicio de la dominación en oposición simétrica al principio de la libertad emblemático en la Independencia. El indigenismo condenó al conquistador al mismo polo negativo en el siglo XX como emblema de la contradicción indisoluble y por tanto estéril Fundador/Usurpador. Ante todo ello, el poeta mexicano denuncia la urgente necesidad de que los intelectuales y el poder –es decir las mismas instancias que modelaron el mito conforme los propios intereses– despojen al conquistador de su construcción ideológica y le devuelvan a la complejidad y ambigüedad propias de los personajes históricos, realizando una labor de

autocrítica (101-106). Estamos lejos de la búsqueda del origen mítico con su poder universalizador, del aflorar de imágenes míticas que constituyen el pasado latente en el inconsciente colectivo, más bien Paz está denunciando la «tecnificación» de los mitos cuyo proceso, parafraseando a Furio Jesi, provoca una evocación intencional de imágenes míticas deformadas y subjetivas en las cuales los «tecnificadores» se han proyectado con el fin de otorgarse un antecedente mítico con claros fines políticos (1968: 37)³²⁷.

Cabe recordar aquí el uso que hizo la dictadura de Stroessner, como la totalidad de los regímenes totalitarios, del «mito tecnificado». En el artículo «Escritura autoritaria y producción literaria en Paraguay» (1984), Rubén Bareiro Saguier analiza la literatura oficialista encarnada en los «panegiristas alabarderos» que justificaron con sus obras el «sistema providencialista militar» de Alfredo Stroessner, cuya labor le recuerda al académico paraguayo la operación mitológica realizada por los ideólogos del Tercer Reich —en los que pensaba Jesi cuando teorizó el mito tecnificado—. En opinión de Bareiro Saguier, esta «literatura»:

[...] a partir de la reiteración de la «simbiosis perfecta» y de la reiterada exaltación de los capitanes de la conquista, celebra la Revolución Comunera (del siglo 18) y a los héroes de la Triple Alianza (1864/70), que la dictadura pretende recuperar como precursores o antepasados: el Dr. J. Gaspar Rodríguez de Francia, los presidentes Carlos Antonio López y Francisco Solano López —de gran vigencia popular—, así como el General Bernardino Caballero, soldado de la citada guerra, que fue Presidente de la República a fines del siglo pasado y fundador del Partido Colorado (101).

La escritura de la historia y la literatura cumplieron un papel fundamental en el proceso de mistificación de los personajes históricos que protagonizaron los procesos de independencia, favoreciendo de este modo la formación de la conciencia nacional en el surgimiento de los estado-nación y vehiculando con mitos y leyendas el proyecto nacional, así como había sucedido anteriormente en el periodo de la Conquista y la colonia.

³²⁷ Resulta operativa para nuestra argumentación la diferencia sustancial entre «mito genuino» y «mito tecnificado» elaborada por el mitólogo húngaro Károly Kerényi en su célebre trabajo «Dal mito genuino al mito tecnicizzato» de 1964. Furio Jesi (1968) partiendo de la definición de su maestro Kerényi, denuncia en el ensayo «Mito e linguaggio della collettività» publicado en 1965 a los «tecnificadores» del mito que evocando imágenes míticas para alcanzar objetivos, generalmente políticos, renuncian al lenguaje de la humanidad propio del mito genuino en aras del uso por un determinado grupo social, suprimiendo el carácter colectivo y objetivo propio del mito genuino. Por lo que respecta a la recuperación del pasado, Jesi es claro cuando contrapone el pasado que aflora espontáneamente por medio del mito genuino como un pasado identificable con un eterno presente, vivo y preñado de valores objetivos y colectivos mientras que una evocación tecnificada del mito es solo una forma subjetiva deformada intencionalmente para ser usada como instrumento político (36-37). En cuanto evocación de mitos con la intención de construir la identidad de América, la novela latinoamericana del siglo XX es un ejemplo de mito tecnificado políticamente connotado.

Los personajes históricos como mitos, en la acepción de Roland Barthes (1999), son deformaciones que han perdido su historicidad y las huellas de su construcción ideológica para aparecer como un producto natural, «como un cuadro armonioso de esencias», que en cuanto imágenes construidas aparecen ajenas a cualquier contingencia histórica, «las cosas parecen significar por sí mismas» (129). La novela histórica contemporánea se propone proceder a la desmitificación de los mitos tecnificados tal como Barthes describe este proceso: confrontando los significados primario y secundario con el fin de desenmascarar la deformación llevada a cabo por los medios de comunicación, la cultura, la historiografía, la educación, etc. Por lo que se refiere a la educación, resulta revelador cómo Roa Bastos describe dicha mixtificación a nivel educativo en la escena en la que El Supremo se interesa por lo que han respondido los discípulos a la pregunta «cómo ven ellos la imagen sacrosanta de nuestro Supremo Gobierno Nacional» de acuerdo con el adoctrinamiento contenido en el Catecismo Patrio, juzgando positiva o negativamente la labor «mistificadora» de sus maestros y sus padres, agentes del proceso:

El Supremo Dictador tiene mil años como Dios y lleva zapatos con hebillas de oro bordadas y ribeteadas en piel. El Supremo decide cuándo debemos nacer y que todos los que mueren vayamos al cielo, de modo que allí se junta mucha gente demasiado y al Señor Dios no le alcanza el maíz ni la mandioca para dar de comer a todos los pordioseros. [...] Alumno Leovigildo Urrunaga, 7 años: El Supremo es el Hombre-Dueño-del susto. Papá dice que es un hombre que nunca duerme. Escribe día y noche y nos quiere al revés. Dice también que es una Gran Pared alrededor del mundo que nadie puede atravesar. Mamá dice que es una araña peluda siempre tejiendo su tela en la Casa del Gobierno. Nadie escapa de ella, dice. Cuando hago algo malo, mi mamá me dice ¡El Karáí va a meter una pata peluda por la ventana y te va a llevar (357).

Las nuevas ficciones históricas se proponen reducir los mitos tecnificados a su valor histórico, el significado primario, para ello se valen de los documentos donde se fraguaron dichas falsificaciones político-ideológicas (sistema simbólico secundario), procediendo a su desmantelamiento. De ahí la importancia de la función del intertexto compuesto por las huellas documentales como aportación innovadora a la novela del dictador, porque en estas se realiza el proceso de mitificación por medio del metalenguaje con el que se constituye el mito político. El Supremo es capaz de usar el habla del pueblo que en virtud de su relación con la producción del acto³²⁸ no puede mediar esta

³²⁸ Es interesante recordar los personajes arquetípicos creados por Roa Bastos en la primera obra de la trilogía que dedica al poder, *Hijo de hombre*, cuya voz trasciende los convencionalismos propios del signo lingüístico porque su habla es pura acción: conducir un camión por el desierto o empujar un vagón por la selva es el viaje mítico que estos héroes primitivos emprenden hacia un imposible tiempo nuevo (Ignacio Rodríguez, 1973: 112).

categoría de mitos –de acuerdo con la definición de Barthes (1999: 132)–. Su habla es pura acción –como él mismo llega a afirmar: «Yo no escribo la historia. La hago» (p.173)–, pero se vale y domina también el metalenguaje, que se ha desprendido de la acción. Es por medio de este metalenguaje que se ejerce el poder, y este hecho es puesto al descubierto por el Compilador –es decir, Roa Bastos– por medio de las diferentes escrituras que entretejen el texto. De este modo, el Compilador desvela el inherente carácter de construcción de la historiografía, sobreimponiendo sobre el lector una visión de la historia que anula las nociones de verdad absoluta, unicidad y objetivismo historicistas, que son sustituidas por multitud de verdades parciales y memorias subjetivas, dejando a la vista, en un ejercicio de autorreflexión, el andamiaje de la propia construcción narrativa³²⁹:

Después vendrán los que escribirán pasquines más voluminosos. Los llamarán Libros de Historia, novelas, relaciones de hechos imaginarios adobados al gusto del momento o de sus intereses. Profetas del pasado, contarán en ellos sus inventadas patrañas, la historia de lo que no ha pasado (28)³³⁰.

González Echeverría (2001) hace referencia a la ruptura realizada por Roa Bastos subrayando como diferencia significativa entre *El recurso del método*, *El otoño del patriarca* y *Yo el Supremo* la elección del autor paraguayo de presentar un dictador histórico en lugar de «un compuesto de varios dictadores» y de ficcionalizarlo a través «de textos reales del doctor Francia o sobre él», cuya importancia estriba, según el crítico, en la revelación del agotamiento del recurso de la narrativa precedente a «manuscritos encontrados, documentos perdidos hace mucho tiempo que son recuperados, y otros similares» –surgidos de la «imaginación desbordante» a la que se refería Mudrovcic³³¹–,

³²⁹ Se trata de construir lo que en 1976 Tomás Eloy Martínez llamó un «duelo de las versiones narrativas», estrategia discursiva que caracteriza el periodo y que el autor puso en práctica en sus «contramemorias» en *La novela de Perón* (1985), con el propósito de dismantlar los conceptos opuestos de verdad/mentira que fundamentaban los discursos del Poder (Perkowska, 2008: 345-346). Podríamos afirmar que a la verdad monolítica impuesta por los discursos emitidos por las instancias del poder, la novela de este periodo le oponía «la verdad dividida en cuatro mil pedazos» (Martínez, 1985: 199) percibida por los ojos de la mosca «compuestos de cuatro mil facetas cada uno» en que alegoriza Martínez la aprehensión del pasado en su novela sobre el general Perón.

³³⁰ A este respecto, Josefina Plá ve en el «pórtico» de la obra, el pasquín catedralicio que origina la escritura de *Yo el Supremo*, el espejo en el que Francia prevé el «juicio de la posteridad para con él y su obra» y ante tamaño rebeldía contra su Poder omnímodo, se propone la escritura de su «epopeya del poder y el orgullo» (1991: 250).

³³¹ Esta evolución se observa en la misma obra de Roa Bastos si pensamos en la estrategia estructural presente en *Hijo de hombre*: Miguel Vera, narrador y personaje de la obra, deja un manuscrito a su muerte que le entrega al novelista la doctora Rosa Monzón con una carta en la que esta escribe: «Cuando fuimos a Itapé con el juez Melgarejo a recoger al herido, encontré la sobada bolsa de campaña. Pendía a la

ante lo cual recurrió al documento historiográfico, cuya inserción en el tejido textual intensificó la veracidad de la obra respecto a las novelas de García Márquez y Carpentier (132). Pensamos que esta presencia de fuentes históricas, como ya hemos indicado, constituye el primer paso en el camino que describe Mudrovic hacia la diferenciación y establecimiento de nuevos contratos de lectura «sobre una base de garantías y legitimaciones que no quería compartir muchos supuestos con las redes contractuales vigentes en la década del 60 a partir del uso de estrategias discursivas que a partir de los 70 tendieron a reforzar el polo de credibilidad en lo narrado» (1993: 449).

Además, José Gaspar de Francia, protagonista de la novela del escritor paraguayo, reúne en una misma persona al prócer y al Dictador Perpetuo, denostado o ensalzado por los historiadores según motivos políticos, lo que facilita la posibilidad e instauración de una recepción según las convenciones que la novela de Roa Bastos inaugura, sin anular aquellas que transgrede, sino más bien elevando el subgénero, a través de la exploración de nuevas estrategias, a sus más altas cotas. La complejidad del dictador concreto que se proponía novelar y la fecundidad que ésta determinaba por lo que se refiere al subgénero novela del dictador era un aspecto de cuya importancia capital era plenamente consciente su autor, como demuestran sus declaraciones en una entrevista concedida a Alain Sicard en 1979:

En mi caso, mi viejo propósito (tal vez uno de mis proyectos literarios iniciales que asoma furtivamente desde mis primeros libros) de escribir una novela a partir de la figura mítica del Doctor Francia, cubierta por la lápida termidoriana de la historiografía liberal, tuvo la ventaja de que carecieron todos mis otros colegas en el hecho de que José Gaspar de Francia fue el primer dictador revolucionario de América Latina. [...] El dictador Francia realizó él solo, apoyado por las clases populares del país, la increíble hazaña que no lograron los generales libertadores: establecer la independencia y soberanía, la autonomía y libre determinación de un pequeño país, el Paraguay, que se convirtió así en la Primera República del Sur. Las bases materiales construidas por el dictador Francia, así como la homogeneidad de una nación forjada en los moldes del estado político instaurado por él, iban a permitir al Paraguay transformarse en la nación latinoamericana más adelantada, material y culturalmente, en la América del Sur, en el siglo XIX.

Naturalmente, el dictador Francia no fue un gobernante perfecto en toda la extensión del término. Cedió también a las tentaciones del poder supremo; sobre todo en sus últimos años, la figura mítica de Francia —la que a mí como novelista me interesaba— pareció caer en la obsesión de lo absoluto, una de las más viejas pesadillas de la especie; en la religión del Yo, en lo que hoy se llama, a mi juicio con abuso semántico, el «culto de la personalidad». Es entonces cuando en ese laberinto subterráneo que parece sugerir la escritura, en las resonancias de ultratumba del texto, en las reverberaciones

cabecera de su cama, con las hojas adentro. [...] Las he copiado sin cambiar nada, sin alterar una coma. Solo he omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie» (1993: 381).

sombrias y funerarias del intertexto, comienza el sordo tumulto de la demolición de este espectro recubierto por el halo rojo del Poder Absoluto (Sicard, 1979: s.p.)³³².

La dualidad de la figura a través de la cual Roa Bastos se ha propuesto desde siempre centrar su discurso sobre el poder absoluto propicia la fluctuación de la frontera entre los dos subgéneros lo que facilitará, por medio de una de las facetas del complejo Doctor Francia, la de Fundador de la patria paraguaya, su inclusión –no hay que olvidar su carácter inaugural– en el posterior conjunto de textos que se ocuparán de la desmitificación de los próceres, levantando la «lápida» de documentos bajo la cual yacen enterrados y deconstruyendo el «texto» en el que se hayan embalsamados. Gracias a la insauración del sujeto histórico que refuerza el valor referencial del signo, el autor refuncionaliza y resemantiza los elementos constitutivos de la poética del subgénero aportando una polivalencia semántica y estructural que conduce la novela del dictador a sus mayores logros revitalizándola. Asimismo, sirve de puente para el desplazamiento del tema del poder hacia otros moldes narrativos sugiriendo la potencialidad subversiva de un «reingreso de la historia» como discurso susceptible de ser deslegitimado en la ficcionalización de la figura mítica del dictador y la larga lista de próceres tergiversados por la historia, que esperaban su turno para pasar a la novela, ensanchando así el campo referencial. Por otra parte, estas mismas innovaciones alteran y, en consecuencia, redefinen el patrón de la novela histórica tradicional, haciéndola aparecer bajo nuevas formas en la «recuperación del género».

³³² José Gaspar Rodríguez de Francia puso las bases, como su primer mandatario, de la primera república independiente de América del Sur, «ciertamente autoritaria pero donde reinaba el orden y existían pocas distinciones socio-económicas y prejuicios étnicos». Tras derribar al gobernador español, se proclamó la independencia del Paraguay el 14 de mayo de 1811. De la Junta gubernativa que se creó posteriormente formaba parte el Doctor Francia, aunque la abandonará repetidas veces como consecuencia de sus desacuerdos con los otros miembros de la misma. En 1813, un congreso proclamó la República de Paraguay –aunque no se produjo una declaración formal– encomendando la ardua tarea de establecer la forma de gobierno a dos miembros de la Junta, Yebros y Francia, quienes fueron nombrados «Cónsules de la República del Paraguay» por el Congreso tras aceptar su propuesta de establecer un gobierno consular, según el modelo romano. Ante las continuas amenazas exteriores, en 1814 un nuevo Congreso encomendó el gobierno durante cinco años, aplicando el concepto romano de dictador al abogado Francia, nombrándolo «Dictador de la República». Tres años antes de que este plazo se cumpliera, el Doctor Francia fue elegido dictador vitalicio en junio de 1816, tras una campaña en la que sus partidarios defendían que para perpetuar la paz y estabilidad económica logradas durante esos dos años y seguir con las reformas necesarias había que otorgar todos los poderes al dictador sin un plazo de tiempo, proposición que aceptó el Congreso, no sin la oposición de algunos diputados, renunciando al poder político que le transfirió al dictador junto con la facultad de convocar sucesivos congresos, algo que el dictador nunca hizo, gobernando sin oposición institucional hasta 1840, fecha de su muerte. Historiadores y políticos se dividen entre los que sostienen que el Doctor Francia surge «como un usurpador del poder, el primero de una larga lista en el Paraguay» basándose en el carácter poco representativo de los congresos del 1813 y 1816 y los que reputan a El Supremo «el primer mandatario latinoamericano electo democráticamente» por ciudadanos, no súbditos, libres y autónomos (Potthast, 2013: 111-112).

No podemos dejar de resaltar la vinculación de la ruptura realizada por Roa Bastos primero con la peculiaridad de la conciencia nacional paraguaya conformada en torno a dos ejes: las sucesivas dictaduras y su proyecto antidependista definido por actos de defensa ante asedios anexionistas –la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), la Guerra del Chaco (1932-1935)–; y después, con la especificidad que el autor destaca en la tradición intelectual de su país, la cual habría llevado a los paraguayos a tener dificultades «para deslindar los campos específicos de la historiografía y de la literatura de imaginación». Así lo explicita el propio Roa Bastos en una entrevista concedida en 1975:

En una sociedad como la nuestra, sometida a la tremenda presión de los hechos históricos –la mayor parte de ellos adversos o traumáticos como, por ejemplo, la guerra del 70–; nuestro encierro geopolítico, nuestro atraso sociocultural, etcétera, ha proliferado, como no podía menos de suceder, la actividad historiográfica y ha prevalecido sobre todos los otros campos de las conciencias del hombre, no solamente sobre la literatura de ficción. Esto ha impedido como consecuencia primera, la distinción de los géneros. La frecuentación casi exclusiva del ensayo de carácter historiográfico o sociológico ha marcado fuertemente nuestros hábitos de pensamiento y nuestros modos de lecturas (Rodríguez Álcala de González, 1975: s.p.).

La propuesta de Roa Bastos enlaza la tradición de la novela de dictador con el subgénero histórico, configurándose como un modelo que subyace en novelas posteriores que proponen las resemantizaciones y refuncionalizaciones aportadas por el autor en su novela *Yo el Supremo*, canonizadas a partir de la emergencia de la nueva novela histórica que afianza su repercusión tanto en la elección de los autores de un nuevo «modelo de escritura» como en el horizonte de expectativas genérico del lector. Tomemos la novela *El seductor de la patria* (1999) de Enrique Serna como muestra: en esta novela su autor ficcionaliza al dictador mexicano Antonio López de Santa Anna, quien, como el Doctor Francia, después de haber controlado la palabra única del poder, siente la necesidad de dictar su biografía redentora, pero esta es puesta en jaque en el texto por la multiplicidad de voces que la contradicen. Si, por una parte, se pone en tela de juicio la autojustificación tejida por el dictador que no consigue «seducir» a su patria, por otra se desenmascara igualmente la leyenda denostadora armada por el discurso historiográfico nacional, cuyo fin es persuadir al pueblo mexicano de que el dictador es el único responsable de todas las desgracias nacionales. En su novela Enrique Serna introduce un compilador que, como en la obra de Roa Bastos, incorpora al texto tanto documentos apócrifos como otros provenientes del archivo que problematizan el significado de las escrituras del poder.

Otro elemento que desvela el intertexto roabastiano en la novela de Serna es la función principal desempeñada por el secretario del ex-dictador mexicano, Manuel María Giménez, en la alteración y transmisión de las memorias del anciano ex dictador, procedimiento análogo a la pareja Perón-López Rega el Brujo en la novela de Tomás Eloy Martínez. En su decadencia y decrepitud, estos dictadores delegan el poder de la escritura en sus secretarios para que actúen como sus ventrílocuos, llenando las lagunas de sus memorias envejecidas con el deseo de que escriban, alterando no los errores de la memoria sino «los desaciertos de la realidad», la interpretación de «la historia verdadera: la que debió suceder, la que sin duda prevalecerá» (Martínez, 1985: 55). De este modo, la historia se pone en tela de juicio en cuanto discurso que corrige intencionalmente el pasado a través de los escribas serviles del poder investidos de la autoridad del dictador, aportando la percepción carnavalesca del mundo al revés, con la consiguiente carga simbólica de relatividad del modelo mesiánico del dictador en cuanto poseedor de la Verdad única y del monolítico discurso oficial como su instrumento de transmisión³³³.

8.2.2. Fluctuación de las fronteras genéricas: Entre el dictador y el compilador.

La recepción crítica de la novela *Yo el Supremo* ha dado como fruto lecturas diferentes (y en algunos casos hasta contradictorias), poniendo al descubierto las diferencias interpretativas derivadas directamente del modelo genérico –novela del dictador o nueva novela histórica– seguido en su lectura, lo cual corrobora la pertinencia de considerar los dos subgéneros limítrofes, pero separados. Ahora bien, es indudable que durante la lectura de la obra de Roa Bastos, como señala certeramente Carlos Pacheco, «la primera impresión del lector –incluso la de aquel que ha transitado la novela latinoamericana de las últimas décadas– es con frecuencia la de desconcierto al ingresar a un universo vasto, complejo e irreducible a sus códigos interpretativos» (1986: xiv). El crítico

³³³ Es interesante recordar en este punto las palabras de Bajtín: «En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es un antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval. En la coronación, todos los símbolos del poder que se entregan al coronado y su vestimenta se vuelven ambivalentes, adquieren un matiz de alegre relatividad» (1986: 182).

venezolano atribuye las numerosas lecturas críticas que la novela de Roa Bastos ha suscitado, entre otros aspectos, a la «heterodoxia» e «indeterminación genérica» ya que se trata de un proyecto contra el género novela cuya realización se debe al axial deseo totalizador del autor³³⁴. No obstante, señala Pacheco que la primera de dichas lecturas fue como obra cimera del subsistema temático de la «narrativa de la dictadura» (1986: xv), como resultado del interés que suscitó a nivel crítico la publicación casi contemporánea de las novelas de dictador de García Márquez, Carpentier y Roa Bastos.

Críticos como Karl Kohut han percibido las repercusiones de dichas lecturas en la interpretación de la novela, cifradas en la doble vertiente de la compleja personalidad de José Gaspar de Francia: dictador o revolucionario. En el artículo «Política, violencia y literatura» (2002), en el que su autor analiza la recurrencia del tema de la violencia política en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, el hispanista alemán apunta, atribuyendo la lectura histórica de la novela de Roa Bastos al auge de la nueva novela histórica, que «en el momento de su publicación, fue leída como novela dictatorial, mientras que ahora, desde una distancia temporal de veinticinco años, es leída más bien como histórica». Kohut hace hincapié en los efectos interpretativos de dicho desplazamiento en el horizonte de expectativas: en una lectura de la obra como novela de dictador, la justificación de la violencia «dictada» por el Doctor Francia se percibe como una simple coartada a la luz del sangriento régimen de Stroessner; mientras que en una lectura histórica, esa misma violencia es exculpada con la razón de estado, visto que los logros alcanzados por el Doctor Francia –haber construido el primer país independiente en el continente asegurando a la población paz y estabilidad durante décadas– constituyen ejemplares fines para justificar el recurso de la violencia (217). Kohut sostiene que el tema de la violencia estatal se encuentra «casi exclusivamente en la novela histórica» y en su ficcionalización de dos épocas, la Conquista y las Guerras de Emancipación (216). El crítico ejemplifica su punto de vista con obras posteriores a la mitad de los años setenta y, por tanto, sucesivas a la proliferación del nuevo subgénero, cuyo auge desde esta fecha, en nuestra opinión, conlleva el desplazamiento del tema

³³⁴ Ya Ángel Rama (1982a) había puesto de manifiesto la dificultad de clasificación de la hiperbólica invención de Roa Bastos que podría parecer «historia, novela, ensayo sociológico, filosofía moral, biografía novelada, panfleto revolucionario, documento justificativo, poema en prosa, confesión autobiográfica, debate sobre los límites de la literatura, cuestionamiento del sistema verbal» (413-414). Por otra parte, Wladimir Krysinisky (1991), en su artículo «*Yo el Supremo*, punto de fuga de la novela moderna», situando la obra en la evolución histórica del género novela destaca su valor como «modelo máximo, modelo de modelos» y «punto de fuga de la novela moderna» (266).

del poder tiránico (con la violencia estatal que irremisiblemente implica) hacia el nuevo modelo de escritura (y de lectura)³³⁵.

Kohut relaciona, además, la defensa por parte de El Supremo de las medidas violentas en aras de la razón de estado y motivadas por las circunstancias históricas coyunturales (213) con la análoga justificación del recurso a la violencia que García Márquez pone en boca del Libertador en *El general en su laberinto*, identificando a las dos figuras en cuanto próceres con una misión histórica trascendente: acabar con la dependencia (política y cultural) de la metrópolis y conquistar la soberanía. Lo que conlleva, además, deslegitimar las versiones oficiales (de modelo europeo) de la historia americana que cargaban las tintas contra la barbarie de la sangrienta lucha emprendida por las naciones en ciernes³³⁶.

En la temprana e ineludible lectura que Ángel Rama propone en «Los dictadores latinoamericanos» (1982a), la novela de Roa Bastos es abordada como tratado histórico-sociológico en virtud de su intención de «representatividad» de toda la nacionalidad paraguaya, a cuya construcción dedicó todos sus esfuerzos el doctor Francia y cuya soberanía «pagó con el aislacionismo y la militarización» (425). El crítico uruguayo relaciona la posibilidad de esta lectura (pensamos cercana a la de la novela histórica y ligada estrechamente a la corriente del «reversionismo histórico»³³⁷) a «la experiencia moderna de las dictaduras revolucionarias socialistas» cuyas analogías con las revoluciones del siglo XIX han permitido reconsiderar la evolución del Doctor Francia —de motor de

³³⁵ En este sentido, Roa Bastos ha enfatizado en numerosas ocasiones la importancia fundamental de la violencia en sus obras: «En mi caso lo he dicho con insistencia, la obsesión más recurrente es la del poder absoluto, que suelo entender como la causa central de la violencia en el mundo. El poder en cualesquiera de sus manifestaciones desaforadas y perversas, todo lo que sea capacidad ejercida de someter al hombre por el hombre y reprimir al semejante por los medios antinaturales posibles. Mientras exista tal inclinación, la intencionalidad irrefrenable de implantar el poder a toda costa, la violencia que domina el mundo no cesará» (Victorino Polo, 1993: 58).

³³⁶ Ante un ciudadano francés, enumerándole algunas de «las matanzas horribles de la historia europea» (la Noche de San Bartolomé, el saqueo de Roma, las masacres de Iván IV el Terrible), profiere Bolívar las siguientes palabras: «Durante la guerra a muerte yo mismo di la orden de ejecutar a ochocientos prisioneros españoles en un solo día, inclusive a los enfermos en el hospital de La Guayra. Hoy, en circunstancias iguales, no me temblaría la voz para volver a darla, y los europeos no tendrían autoridad moral para reprochármelo, pues si una historia está anegada de sangre, de indignidades, de injusticias, esa es la historia de Europa [...]. No traten de enseñarnos cómo debemos ser, no traten de que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho tan mal en dos mil. [...] ¡Por favor, carajos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media!» (García Márquez, 2010: 130-131). Resulta evidente la carga crítica del subgénero histórico por medio del recurso a la ironía dirigida a un lector que conoce perfectamente la sangrienta historia que esperaba a los dos continentes en el siglo XX.

³³⁷ Noé Jitrik apunta en esta dirección al observar en el texto de Roa Bastos un deseo revisionista sustentado en un intento de rectificación «ya sea de un preconceito historiado ya de un prejuicio consolidado como verdad histórica» (1999: 136).

la revolución a dictador— en el marco de la convulsa coyuntura político-económica de una nación en el estadio poscolonial y posrevolucionario en el que se hacía necesario poner los cimientos de la futura república (427). Y todo ello apropiándose de los logros formales aportados por la experimentación narrativa cuya utilización permite al autor remitir la justificación del titánico proyecto:

[...] al incesante discurso del Supremo, instala el problema en su conciencia, donde es debatido, fundado, defendido ardientemente. Solo se complementa este «monodílogo» con una serie de documentos justificativos cuya función es la de reforzar la verosimilitud del planteo y no permitir que el lector ignorante de la historia pueda creer que se trata de una ficción o una antojadiza concepción del narrador (428).

Según se puede inferir de la cita, son precisamente los documentos los que distancian la opción hermenéutica propuesta por Rama del horizonte de expectativas genérico de la novela del dictador, si bien en la novela que nos ocupa se trata de un elemento de ruptura, visto que para Rama el primer rasgo diferenciador de los nuevos textos de la serie de la novela de dictador es la interiorización del punto de vista narrativo en el dictador, y en *Yo el Supremo* lo que escuchamos es la voz de la conciencia del tirano. Debemos, por otra parte, hacer notar cómo Rama cierra su planteamiento con una alusión a la función del apoyo documental como puente para vadear la inverosimilitud mágico-realista que estaba enturbiando ciertas lecturas —desconocedoras de la historia y realidad latinoamericana— de las novelas del dictador³³⁸.

Noé Jitrik, en su artículo «*Yo el Supremo* en novela histórica» (1999), afronta directamente la adscripción genológica de la novela concluyendo que el hecho de que Roa Bastos aluda al presente a través de una re-escritura del pasado es uno de los factores que hace viable una lectura según el modelo de la novela histórica, ya que este pro-

³³⁸ A este propósito, nos parece revelador un ensayo reciente de Eduardo Subirats sobre la obra de Roa Bastos titulado «Escritura, poder, esquizofrenia: *Yo el Supremo*» (2014) al que el investigador da inicio planteándose la cuestión de la filiación genérica de la novela como una de las vías de acceso posibles a la obra. Según Subirats, la novela de Roa Bastos, aun siendo el relato de la Dictadura Suprema del Doctor Francia, trasciende un subgénero —el de la novela del dictador— cuyos últimos productos el crítico rebaja sin contemplaciones a «ficciones de entretenimiento sobre los dictadores sanguinarios de las Islas Caribes y otras ínsulas del imaginario mágico-realista que han alimentado con sus exóticos horrores la industria editorial de nuestros días» (99). De esta forma, despojando el subgénero de toda su carga de crítica político-social, resulta evidente la imposibilidad de adscripción de la novela de Roa Bastos a la categoría de «ficción de entretenimiento» y nos parece que la simplificación realizada por Subirats en la identificación del subgénero con aspectos comerciales de cierta producción hispanoamericana pone de manifiesto cómo la novela del dictador continúa anclada, para algunos sectores de la crítica, en el descrédito que acompañó el agotamiento de la fórmula genérica, imponiendo tanto un cambio en la recepción de la novela de Roa Bastos como la incorporación en novelas sucesivas contra el autoritarismo de un referente histórico que siguiera permitiendo a la ficción revelarse como un instrumento de profundización, un modo de conocimiento del hombre en relación con el poder absoluto en diferentes épocas.

cedimiento es uno de los parámetros básicos junto con la documentación, investigación, revalorización y discusión sobre el poder tanto de la novela histórica contemporánea como de la clásica, respecto a la cual, según Jitrik, el texto de Roa Bastos representa el momento de ruptura «que actualiza y modifica simultáneamente las posibilidades del subgénero» con una finalidad distinta: mientras que en el siglo XIX afirmaba la información aportada por el apoyo documental, ahora esta se cuestiona, se pone en tela de juicio hasta ser negada en muchos casos (141-143). Jitrik niega, por otra parte, la posibilidad de adscribir la novela a la serie de «novela de dictadores, a la manera de *Tirano Banderas*, *El recurso del método*, *El señor Presidente* o *El otoño del patriarca*», dado que la obra no se propone «entender a un dictador para denunciar una situación latinoamericana» ya que no hay personaje sino «un sistema de interacciones entre las dos instancias pronominales (yo/él) que textualiza la relación del escritor con el poder» (146).

Por su parte, Carlos Pacheco (1986) analiza el desdoblamiento en la enunciación narrativa presente en *Yo el Supremo* para subrayar cómo el autor paraguayo elude tanto la «justificación o condena absolutas del dictador» a la manera de una gran parte de las novelas de la dictadura, como la posibilidad de una lectura crítica unilateral, como aquella historicista «que pretende proponer la novela como una neta reivindicación del Doctor Francia (lo es y no lo es, he ahí el detalle) como intachable héroe nacionalista y precursor de la revolución socialista» (xxv)³³⁹; interpretación que remite a la resemantización de la figura del dictador que implica el cambio literario que venimos analizando. Para Pacheco, estos resultados se consiguen por medio de un sistema de oposiciones dialógicas, de entre las cuales la establecida entre YO/ÉL tiene una posición central en la obra, consiguiendo un efecto de relativización de su versión de la historia:

En términos más generales puede decirse que el YO aparece como un ser humano concreto, histórico y cambiante. Es una «Persona Corpórea» que duda, sufre, se equivoca, envejece y enfrenta la muerte. Entre tanto, ÉL aparece como una imagen, una apariencia del poder absoluto, caracterizado como abstracta, eterna, invariable, infalible y omnipotente, que se impone al YO como un cascarón aislante (xxi).

El procedimiento de inserción de textos pre-existentes llevado a cabo por Roa Bastos está, además, estrechamente vinculado con su declarado proyecto de escribir *Yo*

³³⁹ Carlos Pacheco hace referencia al temprano estudio de Adolfo Cruz-Luis (1976) «Dimensión histórica de *Yo el Supremo*» (xxv), pero que sigue presente en los estudios de tendencia izquierdista más recientes como el citado de Subirats.

el Supremo como «contrahistoria» que desafíe la documentada por los vencedores (Pacheco, 1986: xxxiii). El propio novelista explicaba esta actitud subversiva respecto a la historiografía al crítico Alain Sicard:

Mi proyecto novelesco fue escribir precisamente una contrahistoria; al menos una réplica subversiva de la historiografía oficial. [...] el trabajo en *Yo El Supremo* fue hecho a partir de esta negatividad dada por las contradicciones ideológicas; a partir del supuesto de que la historia escrita, es decir, la historiografía es una de las formas más burdas –y bastardas– de ficción. En América Latina, como en todas partes y en todos los tiempos, una cosa es la historia vivida por los pueblos y sociedades; otra, muy distinta, la historia que se escribe sobre ellos, la historia escrita por los grupos dominantes y sus élites culturales. Para mí, por tanto, la historia no es la historia escrita por estos grupos y sus escribas o notarios de turno. La historiografía oficial, respaldada por la garantía jurídica del documento, ha constituido siempre la posesión privilegiada de los vencedores y dominadores. No siento ningún respeto por ella (Sicard, 1979: s.p.).

A juzgar por la anterior cita, el escritor paraguayo identifica la historia «escrita» con la ficción subjetiva y tendenciosamente producida, a pesar de que no descarta la posibilidad de conocer el pasado que se encierra en la memoria colectiva y se transmite oralmente. Desde este punto de vista, Roa Bastos, en su propósito de construir la novela como un discurso que se oponga a «la Historia oficial, respaldada por la garantía jurídica del documento», se vale de procedimientos intertextuales para tejer una compleja malla narrativa donde rebelarse subversivamente contra los documentos legitimadores de la historia oficial «escritos por los escribas y notarios de turno» del poder. De esta forma, el monólogo que el dictador «dicta» es transcrito por su secretario Patiño, encarnación de dichos escribas al servicio del poder, cuyo trabajo, bajo forma de documento, tiene como finalidad la imposición –que incluye la anulación/manipulación de cualquier otro discurso– de la voz monológica del poder identificada con la Verdad³⁴⁰. Paradójicamente, en su intento de imposición será la voz del tirano la que se disuelva en la afasia con la que finaliza el libro y su discurso será invadido por capas y capas de docu-

³⁴⁰ Francisco Tovar (1991) expone cómo el proceso denostador contra el dictador inicia desde el preciso momento de su muerte, la cual dio paso a una profusa producción de pasquines –referente histórico del pasquín que da inicio a la narración– donde los adversarios del dictador, españoles y porteños principalmente, sometidos durante el periodo de la dictadura, harán uso del poder de la escritura como hombres instruidos para juzgar al odiado gobernante; por el contrario, la mayoría de campesinos y trabajadores, beneficiarios de las políticas de Francia, al que admiraban hasta la devoción, no disponían de los medios para contraatacar la imagen escrituraria de los pasquines con las mismas armas (258), función que parece querer cumplir el texto de Roa Bastos.

mentos que se confunden y superponen anulando la posibilidad de un único discurso, necesario para legitimar el poder absoluto³⁴¹.

En el contexto paraguayo, los «vencedores y dominadores» a quienes tocó la reconstrucción historiográfica relativa al periodo 1810-1870 fueron los liberales argentinos, quienes tergiversaron y, en muchos casos, falsificaron la imagen del Paraguay anterior a la guerra de la Triple Alianza (1864-1870)³⁴², ensañándose sobre todo contra la figura de Gaspar Rodríguez de Francia, retratado como un tirano sanguinario³⁴³. Los estudios revisionistas que proliferaron en la primera mitad del siglo XX (Cecilio Báez, Justo Pastor Benítez, Julio César Chaves y Efraím Cardozo) oponían a la leyenda negra del dictador³⁴⁴ la tesis nacionalista que justificaba el comportamiento del Doctor Francia con la «necesidad histórica» —dictada por las condiciones del país— de defender la independencia y soberanía de la incipiente nación de las amenazas exteriores. Ángel Rama, apuntando a la deuda de Roa Bastos con la corriente historiográfica de este revisionismo nacionalista, afirma:

³⁴¹ Hayden White en su ensayo «El texto histórico como artefacto literario», revisión de una conferencia que impartió en Yale en 1974, subraya la opacidad generada por la superposición de documentos históricos «narrados» por diferentes historiadores a través de los cuales se pretende llegar al conocimiento del pasado cuya «verdad», paradójicamente, se fragmenta en tantas versiones como documentos la «representan» (2003: 122).

³⁴² Cabe recordar al respecto la definición otorgada al conflicto por el escritor y político argentino Sarmiento de «guerra de civilización contra barbarie».

³⁴³ En el artículo «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual» (1984) el propio Roa Bastos nos ofrece su visión de este periodo histórico teñida por el profundo «dolor paraguayo»: «En el Paraguay la realidad de la historia vivida desborda por todas partes a la imaginación con su epicidad trágica: en el centro de esta historia hay la hecatombe de un pueblo. El atraso material, cultural y social del Paraguay es el resultado —uno de los resultados flagrantes— de la confabulación neo-colonial. Fue su primera víctima propiciatoria. Después de haber alcanzado a mediados del siglo XIX los niveles más altos de progreso material y cultural sobre la base de una efectiva independencia y de su autonomía económica y política, el Paraguay fue arrasado a sangre y fuego en cinco años de guerra por los ejércitos de la Triple Alianza. Esta guerra fue tramada y financiada en gran parte por la política de dominación del imperio británico en connivencia con las oligarquías portuarias de Buenos Aires y los centros financieros del imperio del Brasil. El tratado de esta guerra inicua fue mantenido secreto hasta que los aliados y sus instigadores consideraron seguro el triunfo. Con el pretexto de liberar al pueblo paraguayo de la tiranía del presidente López, los invasores de la Triple Alianza exterminaron las dos terceras partes de su población, anexionaron más de la mitad de su territorio como parte de pago de la deuda de guerra. Aniquilaron su cultura y su economía y manipularon durante mucho tiempo, bajo la presión de sus tropas de ocupación y los dictados de sus intereses intervencionistas, la política interna del Paraguay provocando interminables guerras civiles que continuaron desangrando lo que restaba de la destruida nación, que fuera antes la más adelantada de América del Sur» (6-7).

³⁴⁴ Esta aparece en el libro como intertexto en los documentos historiográficos que contribuyeron a alzarla de los comerciantes ingleses Robertson, los cirujanos suizos Rengger y Longchamp y el famoso opúsculo de Thomas Carlyle, para quienes Francia era un tirano ajeno a la modernidad política que identificaban con el modelo liberal basado en la división de poderes, que Francia había concentrado en su persona; en la promulgación de una constitución, que Paraguay no tuvo hasta 1848 con la presidencia de Carlos Antonio López; en el derecho a la propiedad privada, abolida por el dictador; y en el libre mercado, limitado drásticamente por El Supremo ante la amenaza de una penetración imperialista de Brasil, Argentina e Inglaterra.

Transmutar esa sociedad original en un país independiente, confiriendo a una cultura específica el marco de una autonomía política y económica para que, de conformidad con las tendencias de la época, se constituyera en una nacionalidad, fue el principal cometido que se fijó el doctor Francia y por el cual batalló decenios oponiéndose a los intentos anexionistas de Buenos Aires, [...] y a los intereses del Imperio Brasileño deseo de extender su protectorado sobre esa región. Lograr que el Paraguay fuera reconocida como república independiente por parte de las demás naciones americanas y europeas, sin desmedro de sus derechos como nación soberana, constituyó su terca empresa a la que al fin coronó el éxito pero que pagó con el aislamiento y la militarización (1982a: 427).

Para profundizar en la importancia que a nuestro juicio tiene la incorporación del documento historiográfico y sus consecuencias a nivel genológico como práctica novelística transgresora respecto al modelo genérico instaurado por la poética de la novela del dictador, nos vamos a apoyar en el acercamiento teórico-crítico a la novela de Roa Bastos realizado en el artículo «La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*» de Carlos Pacheco (1989), basado en las teorías sobre el dialogismo y la polifonía de Bajtín, pues este abordaje resulta el más provechoso y coherente para dilucidar la *intertextualidad* a través de la que Roa Bastos inscribe la compleja base histórico-documental³⁴⁵ que utiliza y los efectos que de ella derivan: hacer hincapié en su escritura interesada, prejuiciada y deliberadamente manipulada, además de aniquiladora de la «otra» visión, y problematizar el discurso monolítico del poder por medio de su relativización.

Se hace necesario detenernos en la acepción que le daremos al término intertextualidad por la importancia que adquiere este recurso en la construcción narrativa, estrechamente vinculada a la tarea de producción del texto atribuida por el autor al compilador, cuya labor consiste en englobar en la narración toda una serie de textos fragmentarios. Como es bien sabido se trata de un concepto ampliamente utilizado por la crítica desde los años setenta, especialmente a partir de los trabajos de Julia Kristeva (que a su vez se inspiró en los conceptos de dialogismo y polifonía de Mijaíl Bajtín), Roland

³⁴⁵ Los pre-textos no son solo historiográficos, nosotros nos ocuparemos de estos porque son los que están más relacionados con la construcción de una contrahistoria. Pacheco agrupa las fuentes, citando la propuesta de Lienhard, según su procedencia en tres categorías: 1) «obras historiográficas, crónicas de viajes, etc, contemporáneas o posteriores a la existencia del Doctor Francia, modelo del personaje novelesco; 2) literatura mundial en sentido amplio; 3) la tradición oral (y la mitología) especialmente guaraní (1986: xxxiv-xxxv). Roa Bastos seguirá haciendo uso de la armazón del texto como absorción y transformación de otros textos precedentes en su obra posterior, por ejemplo en *El fiscal* (tercera parte de la trilogía dedicada al Poder absoluto), donde el intertexto principal son «Cartas desde los campos de batalla del Paraguay» de Sir Francis Burton, amigo de Solano López, para textualizar el holocausto ocurrido en el Paraguay a finales del siglo XIX.

Barthes, Michael Riffaterre y Gérard Genette, entre otros teóricos destacados. Aquí adoptaremos el término en el sentido más restringido³⁴⁶ que le otorga Genette, al tener que diferenciar entre intertextualidad e architextualidad (que señala las relaciones del texto con normas presentes en otros textos, como las del género literario). La intertextualidad es, según la clasificación realizada por Gérard Genette en su célebre ensayo *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989), uno de las cinco posibles tipos de relaciones transtextuales, es decir, aquellas que ponen en relación un texto con otros textos, junto a la ya mencionada architextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad³⁴⁷. Genette concibe la relación intertextual de forma restrictiva, como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (10), en esta definición estarían incluidas la cita, el plagio y la alusión³⁴⁸.

En la novela de Roa Bastos el procedimiento de la intertextualidad está íntimamente relacionado con la cuestión de la función autorial que es asignada por el autor real a la figura del ‘Compilador’, quien por medio tanto de su trabajo de selección, or-

³⁴⁶ En el sentido más amplio, la asimilación metodológica del término intertextualidad, además de identificar el origen de alusiones, citas e influencias ajenas en las obras estudiadas, sus objetivos son más ambiciosos: «[...] identificar la presencia de discursos ajenos en un texto dado (presencia que puede ser anónima o de origen desconocido), estudiar las transformaciones entre texto e intertexto y la forma en que se asimilan los enunciados preexistentes, determinar las implicaciones de la irrupción de otros textos en el proceso generador de una obra, examinar el texto en relación con la serie de convenciones lingüísticas y literarias en las que se basan su escritura y su lectura, y por fin, destacar la pluralidad del texto y la multiplicidad de sistemas y estructuras en él contenidas» (González Álvarez, 2003: 120). Sin embargo, estos objetivos chocan en la práctica con las variadas reelaboraciones teóricas a las que el concepto ha sido sometido, multiplicidad en parte propiciada por la vaguedad conceptual con la que fue definido por los autores que le dieron mayor proyección internacional: Kristeva y Barthes. La autora francesa sostiene que «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad» (1978: 3), y Barthes, por su parte, afirma: «Todo texto es un intertexto; otros textos están en él, a niveles variables, los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas» (cit. pos. Guillén, 2013: 289). Cabe recordar, por otra parte, la tesis expuesta por Roa Bastos sobre el «texto ausente» que es necesario leer antes de escribir; se trataría en palabras del autor de «un texto no escrito» que habría que escuchar, «un discurso oral informalizado aún pero presente»; «tejido de signos no precisamente alfabéticos que forman un texto imaginario» y que se encuentra inscrito en la lengua de la cultura oral (1984: 8).

³⁴⁷ Esta última es la que suscita mayor interés para el teórico francés. Genette (1989) define hipertextualidad como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (14). Para Schaeffer la hipertextualidad es una de los posibles lógicas que unen un texto a su género —el autor francés la denomina «modulación genérica hipertextual»—, formaría parte por tanto del régimen autorial en la que un texto se relaciona con otros textos anteriores (hipotextos) integrándose (e integrándolos) así en el género. Un texto que ejerce una modulación genérica hipertextual con respecto a determinado hipotexto debe reiterar algunos elementos característicos del género (semánticos, formales, constructivos, de contenido...) y variar otros (que suponen la aportación original del texto, la desviación genérica).

³⁴⁸ Genette (1989) define «alusión» como «un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo» (10).

ganización y montaje como de los comentarios en las notas a pie de página se configura como el historiador/copista del texto a cuya producción el lector asiste. Declara el compilador en su «Nota final»:

Esta compilación ha sido entresacada –más honrado sería decir sonsacada– de unos veinte mil legajos, éditos e inéditos; de otros tantos volúmenes, folletos, periódicos, correspondencias y toda suerte de testimonios ocultados, consultados, espigados, espiados, en bibliotecas y archivos privados y oficiales. Hay que agregar a esto las versiones recogidas en las fuentes de la tradición oral, y unas quince mil horas de entrevistas grabadas en magnetófono [...]. Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, este ha sido leído primero y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros. No hay pues en la compilación una sola página, una sola frase, una sola palabra desde el título hasta esta nota final, que no haya sido escrita de esa manera (383).

La analogía de las declaraciones del compilador con las definiciones del texto como conglomerado de textos anteriores propuestas por Julia Kristeva y Barthes resuena en la voz de El Supremo, en la que escuchamos la voz del autor, como se observa en las siguientes palabras:

Si alguien debe quejarse de las letras, ese soy yo, puesto que en todo tiempo y en todo lugar sirvieron para perseguirme. Pero es necesario amarlas a pesar del abuso que de ellas se hace, como es necesario amar a la Patria, por muchas injusticias que en ella se padezca y aunque por ella misma perdamos la vida, pues solo se muere según se ha vivido. Yo tomo de otros, aquí y allá, aquellas sentencias que expresan mi pensamiento mejor de lo que yo mismo puedo hacerlo, y no para almacenarlas en mi memoria, pues carezco de esta facultad. [...] No es posible decir nada, por absurdo que sea, que no se encuentre ya dicho y escrito por alguien en alguna parte, dice Cicerón (*De Divinat*, II, 58). [...] Alguien dice algo porque otro ya lo ha dicho o lo dirá mucho después, aun sin saber que lo ha dicho ya alguien (366).

Carlos Pacheco (1989) organiza su análisis de la compleja estructura de la novela alrededor de dos oposiciones binarias: una en el centro de la rueda que mueve la narración entre YO –conciencia crítica del dictador– contrapuesta a ÉL –proyección del poder absoluto–, que según el crítico anula «la entronación de una perspectiva monológica solo laudatoria o denostadora con relación al dictador»; en los márgenes de la rueda se coloca otra oposición binaria: El Supremo se enfrenta a un TÚ colectivo y crítico que le cuestiona el poder absoluto (19) por medio de la incorporación paródica en el discurso de textos menores como cartas privadas, documentos oficiales, partes de obras historiográficas referentes a la vida de Francia y las condiciones de Paraguay, la Nota final del Compilador y un Apéndice, que integran lo que denomina Pacheco «la alteridad intertextual periférica» (19). Esta se incorpora al texto bajo la forma de citas textua-

les de párrafos enteros o frases –respetando las convenciones bibliográficas o transgrediéndolas con el fin de parodiar la investigación académica–, o, por el contrario, los textos aparecen sin señal alguna que indique su origen ajeno, como sucede con los párrafos enteros tomados de la obra del historiador Julio César Chaves (23). Se leen en algunas ocasiones hasta cuatro versiones sobre un mismo hecho, disputando, en el juego polifónico, tanto el poder absoluto al Dictador Supremo (dicho poder surge necesariamente de un discurso monológico identificado con la verdad) como el control del texto a la dictadura autorial (28)³⁴⁹.

Podemos decir que esta des-autorización tiene su equivalente a nivel genológico, aspecto que nos interesa primordialmente, puesto que en esta novela, por medio de la incorporación del documento, se disputan el espacio discursivo historia y ficción (con)fundiéndose para desenmascarar la construcción ideológica de la identidad paraguaya, desvelando «el pasado como esa quimera retrospectiva que inventamos» (Pacheco, 1997: 39) y que existe en el mismo centro de la conciencia nacional, tan inasible y cegadora como la quimera del poder que el Supremo siente «que ha ocupado el lugar» de su persona.

De la misma manera, se difuminan las fronteras de los dos subgéneros que nos ocupan, cuyas diferentes valencias funcionales y semánticas son necesarias para plasmar la ambigüedad del dictador perpetuo que fundó la Primera República en América, signifiante que, desprendido de su significado original –como nos enseña El Supremo–, puede ser ocupado por significados contradictorios usados en el proceso de conformación de la conciencia histórica de una comunidad de acuerdo con los intereses de quien domina el discurso. Esta indefinición de la realidad histórica plasmada como signo mutable irradia el texto, que en cuanto productor de significado, se estructura polifónicamente con el objeto de deslegitimar los significados impuestos por los discursos del poder por medio de la confrontación dialógica entre el monólogo delirante del dictador y la yuxtaposición de voces contradictorias que apuntan a la cadena de manipulaciones en las que se funda la historia oficial dictada por el poder.

³⁴⁹ Pacheco (1989) ejemplifica el procedimiento de «imitación/transformación» paródica de los pretextos en el que se basa la construcción de la novela por medio de las versiones contrapuestas que dan como resultado tanto una imagen negativa del padre de El Supremo, que justifica la venganza del dictador contra la figura paterna, como una imagen positiva que nos muestra al dictador como un ser despreciable (25–26).

CONCLUSIONES

Conclusiones

RELEER LA NOVELA DEL DICTADOR

Desde finales de los años setenta la denominación «novela de(l) dictador» ha sido utilizada como moneda de uso común entre autores, lectores, críticos y editoriales, apuntalando así tanto la progresiva consolidación del término en cuanto manifestación representativa de la novelística política hispanoamericana como su institucionalización dentro del campo literario del continente. Sin embargo, un repaso a la extensa bibliografía sobre el asunto nos ha permitido identificar varias tendencias interpretativas cuya heterogeneidad de planteamientos, enfoques y conclusiones revelan una marcada inestabilidad en la definición del subgénero a lo largo del tiempo, lo que incide notoriamente en su funcionalidad como herramienta de clasificación e interpretación de un fenómeno literario extremadamente complejo. A partir de esta constatación, en los dos primeros capítulos de la presente investigación hemos querido resaltar la necesidad de replantear el concepto novela del dictador desde una perspectiva que identifique los rasgos fundamentales de su poética e indague en las relaciones existentes entre su surgimiento, evolución y posterior agotamiento y los contextos histórico-literarios y culturales que envuelven estos procesos.

Con base en el análisis de los aportes críticos más relevantes sobre el asunto, ha quedado patente que la novela del dictador es un subgénero que evidencia una destacada dependencia de los factores históricos, literarios y culturales que conforman el contexto de recepción de las obras, de tal forma que las lecturas retrospectivas en las que se ha venido sustentando su definición –y que lo identifican como categoría hermenéutica, régimen clasificatorio y modelo de producción y recepción textual– influyen de manera decisiva en la preponderante variabilidad presente en las reactualizaciones del subgénero a lo largo del tiempo, siendo este fenómeno especialmente evidente al observar la redistribución cambiante de estrategias y criterios metodológicos con los que se ha analizado el objeto de estudio desde los años setenta. Asimismo, hemos podido constatar la existencia de tres grandes tendencias críticas que han abordado el estudio del subgénero desde puntos de partida disímiles pero de gran influencia en la concepción actual del fenómeno: en primer lugar, los trabajos basados en un criterio meramente temático, que tienen en cuenta la realidad referencial representada –las dictaduras latinoamericanas–

como eje estructurador de la serie novelística, identificando varias tendencias con rasgos recurrentes en las distintas fases de su evolución histórica; en segundo lugar, los estudios que, a partir de la publicación en los años setenta de *El recurso del método*, *Yo el Supremo* y *El otoño del patriarca*, identifican en estas tres novelas el núcleo de un nuevo subgénero —el de la novela del dictador frente a la novela de la dictadura practicada previamente— que tendría su punto de arranque en los años setenta y cuyos rasgos diferenciadores estarían en gran medida relacionados con la focalización del punto de vista narrativo en la conciencia del dictador, aspecto especialmente destacado por la crítica al analizar las narraciones de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez; por último, es reconocible una tendencia crítica que asume la existencia de un modelo novelístico anterior a los años setenta pero que solo se haría patente a partir de la aparición de las novelas publicadas en esta década, parte visible de un iceberg narrativo hasta ese momento oculto como serie genérica.

En el presente trabajo hemos adoptado como punto de partida para nuestra investigación esta última orientación, alcanzando resultados clarificadores para la comprensión de los procesos constitutivos de la poética del subgénero y la indagación en la dialéctica entre permanencia y alteración —inherente a la concepción dinámica de la novela del dictador adoptada en nuestra investigación— a lo largo de su evolución histórica. De esta manera, hemos tenido en cuenta la indudable existencia en Hispanoamérica de una tradición narrativa fundamentada en un componente eminentemente temático: la realidad dictatorial. Sin embargo, a la hora de referirnos a la novela del dictador como subgénero incluido dentro de esta tradición, hemos considerado imprescindible para una cabal comprensión del fenómeno corroborar la existencia de una serie de rasgos semánticos y formales —más allá de los difusos y excesivamente abarcadores elementos temáticos— que configuren una tipología novelística específica y reconocible dentro de esta tradición; solo a partir de esta constatación, en nuestra opinión, podremos referirnos al subgénero como una entidad autónoma y diferenciada en la narrativa política hispanoamericana.

Por otra parte, aunque no hemos obviado la importancia capital de las novelas del dictador publicadas en los años setenta, sí hemos relativizado la posición absolutamente central en la que han sido ubicadas por una buena parte de la crítica a la hora de abordar la definición del subgénero. Este estudio ha pretendido demostrar que la consideración de estas obras como parteaguas en el desarrollo de la serie genérica (o incluso verdadero comienzo de un nuevo subgénero novelístico) distorsiona la comprensión

coherente de un fenómeno cuyo marco esencial, conformado con anterioridad sobre los cimientos de una poética implícita en los modelos fundacionales, se reactualiza y transforma en un proceso dinámico condicionado por contextos intra y extraliterarios estrechamente vinculados a la dimensión histórica del subgénero. En consecuencia, los objetivos de nuestra investigación (explicitados en la primera parte del texto) tienen como eje central la identificación de los diversos factores –incluida la tradición literaria de la cual se nutre– que dan origen a la novela del dictador y determinan los componentes esenciales de su poética, los cuales, a su vez, fueron recogidos con posterioridad por otros autores que impulsaron su continuidad a través de una dinámica de emulación, asimilación, y/o transformación de este modelo.

Pues bien, los resultados de nuestra investigación corroboran la hipótesis de que *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán, y *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias, son las dos obras fundacionales que establecen los componentes fundamentales de la poética del subgénero. Por una parte, una aproximación a la recepción de ambas novelas a partir de los años cincuenta refleja cómo estos textos adquieren entre público y crítica –especialmente la novela del autor guatemalteco y, en menor medida, la del autor español– un destacado prestigio y un carácter canónico que las convierten en referencias ineludibles en el tratamiento novelístico de la temática dictatorial en Hispanoamérica; auténtico ‘telón de fondo’ presente tanto en la recepción como en la producción textual posterior. Por otro lado, su legitimación en el ámbito hispanoamericano como modelos narrativos paradigmáticos de novela política con calidad estética está estrechamente unido al reconocimiento de los vínculos existentes entre ambas obras, referidos no apenas a simples similitudes temáticas sino a una convergencia de procedimientos literarios que revelan una perspectiva artística común, volcada en la recreación novelística de la realidad dictatorial latinoamericana. Así pues, los distintos aspectos literarios en los que ambas obras confluyen (la búsqueda de un distanciamiento estético del lector sustentado sobre la representación grotesca y deshumanizadora de la dictadura; las relaciones más o menos profundas con orientaciones artísticas de la vanguardia como el expresionismo, el cubismo o el surrealismo; la concepción novelística de carácter antirrealista presente en ambas obras, etc.) evidencian, a su vez, la existencia de propósitos análogos en cuanto a la exploración de las posibilidades del lenguaje, la estructura narrativa y las relaciones entre mito e historia, entendidas como vías propicias para indagar en la realidad del continente y su escurridiza identidad con una proyección a la vez americanista y universal.

De esta forma, el análisis de ambas obras –núcleo central de nuestra investigación– nos ha permitido establecer la existencia de ciertos elementos semánticos y formales que articulan la poética fundamental de la novela del dictador a partir de la identificación de una propuesta narrativa que prioriza la indeterminación artística y referencial del texto, la autonomía de la ficción en cuanto artefacto verbal autorreferencial y la representación de la dialéctica entre mito e historia. Recordemos de manera sintética los que, a nuestro juicio, son los ‘componentes necesarios’ de la poética del subgénero: a) el personaje del tirano, protagonista o no, no remite a un dictador histórico específico sino que, a través de procedimientos que lo someten a una indeterminación referencial, se convierte en un símbolo abstractivo de carácter arquetípico; b) el espacio, a su vez, por el mismo proceso de indeterminación que afecta al tirano, no puede identificarse de manera fehaciente con una nación específica pero sí su ubicación en Hispanoamérica, pudiendo aludir a un amplio campo de referencia continental; c) el tiempo de la novela asume frecuentemente un carácter transhistórico que remite a parte (o la totalidad) de la historia latinoamericana, a través de la recreación narrativa de rupturas en la periodización histórica específica o la recreación de tiempos cíclicos o estáticos de carácter mítico; d) el lenguaje de la novela es el elemento clave que determina la naturaleza del mundo narrado, potenciando la autorreferencialidad del texto y su autonomía respecto al referente histórico evocado; e) la dialéctica entre dictador y pueblo se vincula al proceso de mitificación y desmitificación al que está sujeto el personaje del tirano, que se convierte, por el carácter especular de esta relación, en signo enigmático de la colectividad americana y una clave interpretativa de su ser histórico.

Estos elementos, interrelacionados orgánicamente por relaciones de dependencia, componen una constelación de rasgos iterables que, como hemos podido comprobar en los análisis de las obras de Jorge Zalamea y Gabriel García Márquez, van a ser asumidos, emulados y/o transformados por otros autores que perciben en este modelo un sistema novelesco congruente e integrado, pero permeable y abierto a nuevas opciones creativas que lo modifiquen y reactúalicen, sin por ello perder su capacidad de encauzar la potencial significación de un texto hacia una determinada interpretación supranacional de la realidad americana. Por otra parte, es importante subrayarlo, esta propuesta narrativa no fue asimilada por los escritores como un modelo genérico ya consolidado, ni como una serie de rígidos preceptos ya establecidos a los que la creación individual debía subordinarse, sino como una proteica plataforma novelesca cuya flexibilidad, coherencia y amplitud referencial permitían aunar compromiso político y autonomía

estética. Además, este modelo narrativo propone, por una parte, una arquitectura narrativa capaz de absorber heterogéneas interpretaciones estético-ideológicas de la identidad hispanoamericana (como demuestran las perspectivas dispares sobre la realidad del continente presentes en Valle-Inclán y Asturias) y, por otro lado, una dimensión estética que articula como eje central de las obras la autorreferencialidad del propio lenguaje y del mundo ficcional que este funda, de tal manera que la denuncia a la dictadura se hace potencialmente más compleja al poner en discusión el propio discurso del poder y provocar un distanciamiento del lector que propicia una interpretación crítica del mundo recreado en el texto.

En referencia a este último aspecto, es importante resaltar cómo a lo largo de la investigación hemos podido constatar la importancia que adquiere en la poética del subgénero la figura del lector. Este se ve impelido a cooperar constantemente en la concretización estética de unas obras construidas bajo los parámetros de una indeterminación artística y referencial que pretende salvaguardar la autonomía artística del texto sin por ello provocar una desconexión con la realidad referencial a la que alude. Para ello, los autores trasladan al lector la posibilidad de aprehender un sentido que puede ser descodificado tanto desde un plano individual/nacional como americano/transnacional y, por otra parte, lo distancian estéticamente a través del extrañamiento producido por la autorreferencialidad del lenguaje, permitiendo una visión más profunda y compleja tanto de los mecanismos profundos que desencadenan y permiten la existencia de los regímenes autoritarios como de los resortes ocultos —en profunda relación con los estratos míticos del ser americano— que sustentan su persistente continuidad histórica.

Por otra parte, uno de los objetivos principales que han orientado el presente estudio ha sido analizar aquellas obras pertenecientes a la tradición narrativa de la dictadura que han participado activamente en la construcción de una poética con características semántico-formales específicas. Entre los textos que consideramos precursores de esta tendencia ocupan un lugar destacado *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, y *Amalia*, de José Mármol, obras con las que las novelas fundacionales del subgénero mantienen un fructífero diálogo intertextual. Desde este punto de vista, ambos textos destacan por reflejar la intersección entre el uso de la literatura como arma contra Juan Manuel de Rosas y la voluntad de crear una imagen de lo nacional construida en torno a la imagen del dictador (o, más específicamente, del caudillo, en el caso de *Facundo*). De esta forma, el dictador se convierte en el catalizador de las tensiones narrativas que sostienen estética e ideológicamente las obras, auténtico antihéroe que absorbe en su

figura los aspectos identificadores de la idea de barbarie para así, por un efecto contrastivo, potenciar el andamiaje ideológico sobre el que se sustenta la representación de la civilización y la defensa del héroe-escritor, constructor de un ‘artefacto cultural’ sobre el que pretende fundar un país que todavía no existe y que, por tanto, se desarrolla en los territorios de la imaginación. La representación del dictador y la lucha encarnizada contra su tiranía se producen, por tanto, a través de la ‘escritura civilizadora’, espacio en el que está representada una supuesta dicotomía irreconciliable en la que se dirime el destino de la nación. Como precursoras del subgénero, estas obras iluminan aspectos fundamentales para la comprensión de su poética ya que, aunque limitados por la consecución de un proyecto político que controla e instrumentaliza la escritura, tanto *Facundo* como *Amalia* desarrollan estéticamente la figura del ‘hombre fuerte’, mostrando sus posibilidades literarias como personaje –incluida su esencia mítica y transhistórica– y su potencialidad para proyectar una determinada visión de la identidad nacional/continental. Por otra parte, la aparición de fisuras y ambigüedades –especialmente en la obra de Sarmiento–, surgidas de la dialéctica entre el profundo rechazo al personaje autoritario y el reconocimiento de su representatividad de ciertos aspectos inherentes a la identidad americana, preconizan la complejidad y el carácter enigmático que alcanza la figura del dictador en las obras más representativas del subgénero.

Asimismo, aunque su peso como precursor del subgénero sea mucho menor, una aproximación crítica al cuento de Rafael Arévalo Martínez «Las fieras del trópico» ha reforzado nuestras conclusiones en relación a la relevancia del que consideramos periodo de surgimiento de la novela del dictador y de los aspectos contextuales que impulsaron y determinaron la configuración de los elementos esenciales de su poética. A nuestro juicio, la convergencia de rasgos que interrelacionan como obras fundacionales del modelo genérico a *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente* obedece en gran medida a la confluencia de factores que conforman el contexto político-social, cultural y artístico de los años veinte y treinta del siglo pasado. El relato de Arévalo Martínez, escrito entre 1914 y 1915, se gesta en función de estos factores contextuales en los que la presencia en el gobierno de países hispanoamericanos de dictadores caracterizados por su dominio absoluto de la nación y su dilatada permanencia en el poder se conjuga con una concepción estética que anticipa los postulados preconizados por los movimientos vanguardistas surgidos en los años veinte. Teniendo en cuenta estas características, hemos querido destacar la significación de un cuento que, no de forma casual, pone en práctica buena parte de los ingredientes principales que van a caracterizar las obras del subgénero: el

dictador-cacique como signo enigmático de la realidad americana; la indeterminación referencial a la que es sometido el mundo ficcional representado; la importancia del sustrato mítico presente en el imaginario colectivo para la comprensión de la dialéctica dictador/pueblo; y la introducción de la imaginación y el sueño desde una perspectiva ambigua e irónica —evidente, por ejemplo, en el tratamiento narrativo de la dicotomía civilización/barbarie—, que se aleja así de la representación mimética de la realidad, en un viraje antirrealista que resulta decisivo para entender el subgénero. Por tanto, nuestro análisis del relato apunta a una comprensión de la novela del dictador como un fenómeno surgido a raíz de un contexto cultural y literario concreto —el de los años veinte y treinta— que propiciaba determinadas soluciones narrativas.

Tomando como punto de partida los resultados obtenidos en la segunda parte de la investigación (la comprensión concomitante de los procesos implicados en la etapa fundacional del subgénero, los contextos en los que tienen lugar el surgimiento del sistema y los elementos primordiales que conforman su poética), en el séptimo capítulo nos hemos adentrado en la evolución del subgénero en los años cincuenta, sesenta y setenta (es decir, el periodo posterior a la publicación de *El Señor Presidente*), centrándonos en una cuestión que ha vertebrado nuestra reflexión: identificar los factores determinantes que expliquen la consolidación y continuidad del modelo en estas décadas, entendiendo que la comprensión profunda de estos factores —y los sucesivos cambios y reactualizaciones a los que están sujetos en el devenir histórico— nos permite abordar coherentemente el análisis de los procesos dinámicos de permanencia, transformación y remodelación presentes en las obras individuales. Así pues, hemos concentrado estos factores en torno a tres ámbitos que, en nuestra opinión, inciden de forma decisiva en la evolución de la poética del subgénero durante la segunda mitad del siglo XX: la persistencia histórica de dictaduras en los países latinoamericanos, la continua presencia de un cuestionamiento sobre la identidad americana en la novelística de esta etapa y, en estrecha relación con este pensamiento de carácter americanista, la influencia de las coordenadas estéticas de la vanguardia en una determinada vertiente de la narrativa hispanoamericana caracterizada por una vocación renovadora, que reivindica una concepción de la literatura como espacio de imaginación capaz de desvelar los estratos profundos de la realidad del continente y cuestionar las verdades institucionalizadas desde el discurso del poder. La puesta en práctica de estos presupuestos interpretativos ha sido corroborada a través de los análisis de *El gran solitario de palacio*, *General a caballo*, *El gran Burundún* *Burundá ha muerto* y *El otoño del patriarca*, con resultados que confirman

su validez metodológica al ser aplicados teniendo en consideración las especificidades creativas y contextos de producción propios de cada obra.

En el capítulo octavo nos hemos propuesto analizar el desarrollo del subgénero a partir de la segunda mitad de los años setenta, en un periodo en el que se produce un cambio de tendencia en la novelística del continente merced a una serie de causas y circunstancias literarias y extraliterarias que provocaron una sustitución del paradigma imperante en el sistema literario hispanoamericano. Estos factores son auspiciados por el contexto de una coyuntura histórica marcada por el fracaso de los proyectos revolucionarios y la instauración de sangrientas dictaduras militares en varios países latinoamericanos; circunstancias que provocaron una reestructuración de las relaciones entre compromiso político y literatura establecidas anteriormente —esenciales para el desarrollo del modelo genérico—. Estos cambios en la dialéctica entre novela y realidad política se concretaron, en función de las urgencias del momento histórico del continente, en una tendencia literaria que reivindicaba un cambio de rumbo en la narrativa: una literatura de carácter más militante, que reflejase y denunciase de manera inequívoca la realidad histórica en la que ha sido producida, alejándose así de las supuestas ambigüedades ideológicas de una buena parte de la ficción anterior (la del denominado *boom*), volcada en la innovación formal, la potenciación de los elementos imaginativos y la indagación de los estratos míticos del ser americano. Esta actitud, en virtud de la asociación generalizada entre la «nueva novela» de los sesenta y las más célebres manifestaciones del subgénero en los años setenta, se tradujo en un descrédito de la capacidad crítica del modelo genérico, la constatación de un agotamiento de las propuestas narrativas incluidas en su poética y la necesidad de explorar nuevos caminos en la representación literaria de la realidad dictatorial.

Una de las tendencias que surgen con fuerza en el seno de estos cambios es la «nueva novela histórica», bautizada con esta denominación por parte del nutrido número de trabajos críticos que en los años ochenta y noventa abordaron profusamente su estudio. Nuestra investigación nos ha llevado a constatar cómo la irrupción de este subgénero en el panorama narrativo hispanoamericano provocó una fluctuación de las fronteras entre ambos modelos, dándose así un desplazamiento intergenérico que tuvo lugar en dos niveles: el autorial, en el que la nueva novela histórica irrumpe como expresión dominante y modelo de escritura idóneo para encauzar el discurso novelístico que pone en cuestión las ‘verdades’ oficiales institucionalizadas por el poder autoritario; y en el nivel de la recepción, ya que, en estrecha relación con el nivel autorial, se modifica el

horizonte de expectativas del lector y la propia perspectiva de la crítica, que interpretan las novedades editoriales bajo los parámetros del nuevo subgénero dominante. Al mismo tiempo, se producen nuevas relecturas de novelas producidas en las décadas anteriores que, por el «efecto de retroacción genérica» enunciado por Schaeffer (2006), pasan a emparentarse con el nuevo patrón genérico, colocando en primer plano elementos que anteriormente no habían tenido tal atención.

La novela que nos ha permitido acceder a las claves de este proceso es *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos. Apuntada frecuentemente por la crítica como iniciadora –junto a *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes– de la nueva tendencia novelística, es en la obra del escritor paraguayo donde, a nuestro entender, más claramente se gesta el desplazamiento genérico anteriormente apuntado, ya que incorpora a la poética de la novela del dictador tanto las reflexiones sobre el discurso histórico como los cambios estéticos emergentes en esos años. De hecho, la decisión de Roa Bastos de escoger como objeto literario al dictador histórico José Gaspar Rodríguez de Francia, fundador de la nación paraguaya, rompe con una de las convenciones de la poética constitutiva del subgénero novela del dictador para escribir una ‘contrahistoria’ del prócer paraguayo valiéndose de la incorporación del documento histórico, en el sentido amplio que le han atribuido las nuevas corrientes historiográficas surgidas en los últimos decenios del siglo XX; de esta manera, refuncionaliza el subgénero y propicia su desplazamiento hacia el subgénero novela histórica. La alteración en el ‘modelo de escritura’ realizada por Roa Bastos abre el camino a una rehistorización de los dictadores de novela que, acercando así el modelo a una forma narrativa referencial y transtextual, sirve tanto para evitar –en una coyuntura marcada por el final de las utopías– los peligros ideológicos de los fabulados tiranos de la ‘América maravillosa’, como para impulsar la renovación de la ficción sobre el poder, reforzando la actitud comprometida con la realidad socio-histórica por medio de la incorporación en la novela de la tensión invención/historia documentada.

En el presente trabajo nos hemos propuesto desarrollar una imagen integral y multidimensional del subgénero –alejada de una concepción estática y simplificadora de su configuración–, capaz de auxiliar teóricamente a futuras investigaciones (propias o ajenas) que tengan como objeto de estudio obras en las que la poética de la novela del dictador esté de alguna manera presente como clave interpretativa. Creemos que únicamente una comprensión profunda de la complejidad del fenómeno –que tenga en cuenta, por tanto, su carácter dinámico y proteico, consustancial a su dimensión histórica como modelo de producción y recepción textual– puede llevar a resultados coherentes que

legitimen su empleo como herramienta para el estudio de una determinada realidad literaria. Es importante enfatizar que, como hemos podido comprobar en las obras analizadas en este estudio, si bien la dimensión genérica de los textos nos permite explicar ciertas especificidades de una novela concreta o los vínculos existentes entre varias obras, esta perspectiva resulta limitada si no se pone en relación con un sistema más amplio que incluya tanto los contextos ideológicos, histórico-sociales, culturales y literarios que envuelven el contexto de producción de la obra como la propia libertad creativa del autor. Estamos convencidos de que solo a partir de estos presupuestos el crítico podrá profundizar en la dialéctica existente entre las diferentes dimensiones del texto y la poética del subgénero dentro del sistema general de la literatura hispanoamericana, lo que, consecuentemente, le permitirá descubrir las repeticiones, transformaciones o reformulaciones presentes en la obra y profundizar en el análisis tanto de los mecanismos que articulan artísticamente esta dialéctica como las motivaciones profundas que explican su funcionamiento. Las reflexiones desarrolladas en este estudio pretenden ser, en último término, un punto de partida para esta tarea.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA DE OBRAS ESTUDIADAS.

- ARÉVALO MARTÍNEZ, Rafael (1997). «Las fieras del trópico». En *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (pp. 76-97). Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- ASTURIAS, Miguel Ángel (2000). *El Señor Presidente*. Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- AVILÉS FABILA, René (1994). *El gran solitario de palacio* (2ª ed.). México D.F.: Fontamara.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1995). *El matadero* (4ª ed.). Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1975). *El otoño del patriarca* (2ª ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- MÁRMOL, José (2010). *Amalia* (2ª ed.). Madrid: Cátedra.
- OTERO, Lisandro (1980). *General a caballo*. La Habana: Letras Cubanas.
- ROA BASTOS, Augusto (1986). *Yo el Supremo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (2005). *Facundo* (7ª ed.). Madrid: Cátedra.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1999). *Tirano Banderas* (15ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- ZALAMEA, Jorge (1968). *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*. La Habana: Casa de las Américas.

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- ACEVEDO, Ramón Luis (enero-junio 1989). «El dictador y la dictadura en ‘Las fieras del trópico’, de Rafael Arévalo Martínez». *Revista Iberoamericana*, 55(146-147), 475-491.
- (2002). *El discurso de la ambigüedad. La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan: Isla Negra.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990). *Teoria da literatura* (8ª ed.). Coimbra: Almedina Editora.
- AGUILAR MORA, Jorge (1984). «Sobre el lado moridor de la ‘nueva narrativa’ hispanoamericana». En Ángel Rama et al. (eds.). *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 237-254). Buenos Aires: Folios.
- AÍNSA, Fernando (1984). «La invención como crítica y la crítica como invención». En Juan Loveluck (ed.). *Novelistas hispanoamericanos de hoy* (pp. 19-45). Madrid: Taurus.
- (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos.
- (1991). «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana». *Cuadernos Americanos. Nueva Época*, 4(28), 13-31.

- (1994). «Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico». *América: Cahiers du CRICCAL Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, 14, 25-39. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1994_num_14_1_1148 [Último acceso: 03/07/2015].
- (1997). «Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana». En Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (pp.111-121). Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- (2008). «Eduardo Acevedo Díaz». En Luis Íñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo* (4ª ed.) (pp. 209-217). Madrid: Cátedra.
- AIRA, César (mayo 2012). «Amalia». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 743, 25-35.
- ALBERTOCCHI, Giovanni (1977). «La figura del dittatore in alcuni romanzi latinoamericani». *Il ponte*, 33, 616-625.
- ALCÁNTARA ALMÁNzar, José (1981). *El dictador en la novela hispanoamericana*. Santo Domingo: Museo de las Casas Reales.
- ALEGRÍA, Fernando (1993). «Prólogo». En Lisandro Otero. *Pasión de Urbino. General a caballo. Temporada de ángeles* (pp. ix-xviii). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ALONSO, Antonio (diciembre 1986). «Sobre la estructura de *Tirano Banderas*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 438, 45-53.
- AMATE BLANCO, Juan José (abril 1981). «La novela del dictador en Hispanoamérica». *Cuadernos Americanos*, 370, 85-102.
- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (2000). «Análisis de *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 836-838). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- ANDREU, Jean (et al.) (1976). *Seminario sobre «Yo el Supremo» de Augusto Roa Bastos*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers.
- ANSALDI, Waldo (1986). «La forja de un dictador. El caso de Juan Manuel de Rosas». En Julio Labastida Martín del Campo (coord.). *Dictaduras y dictadores* (pp. 27-91). México D. F.: Siglo XXI.
- ARACIL VARÓN, M^a Beatriz (2004). «Abel Posse y la nueva novela histórica». En *Abel Posse: De la crónica al mito de América* (pp. 45-81). Universidad de Alicante: Cuadernos de América sin nombre, 9. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6282/1/CuadernosASN_09.pdf. [Último acceso: 04/09/2015].
- ARETA MARIGÓ, Gema (mayo 1996). «Sarmiento, a vueltas con la barbarie». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 551, 7-17.
- ARIAS, Arturo (2000). «*El Señor Presidente*: amor y sentimentalidad, problemático tropo de la unidad frente a la dictadura». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 679-694). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).

- ARIAS-URRUTIA, Ángel (2001). «Ibergüengoitia y la nueva novela histórica: *Los relámpagos de agosto*». *Rilce*, 17(1), 17-32.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1968). *Latinoamérica y otros ensayos*. Madrid: Guadiana.
- (1972). *América, fábula de fábulas*. Caracas: Monte Ávila.
- (1995). *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Cátedra.
- (1996). *París 1924-1933. Periodismo y creación literaria* (2ª ed.) Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- (2000). «Coloquio con Miguel Ángel Asturias en la Universidad de San Carlos». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 806-808). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- AYALA, Francisco (2010). *Recuerdos y Olvidos (1906-2006)* (2ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- (2014). *Muertes de perro*. Madrid: Alfaguara.
- BAAMONDE TRAVESO, Gloria (1983). «Tiempo y estructura narrativa en *Tirano Banderas*». *Archivum*, 33, 67-76.
- (1993). *Función del esperpento en Tirano Banderas*. Kassel: Reichenberger.
- BACARISSE, Salvador (1985). «La filosofía de la historia del compilador de *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos». *Revista Iberoamericana*, 51(130), 249-259.
- BACZCO, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (1999) *Estética de la creación verbal* (10ª ed.). Madrid: Siglo XXI.
- (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2ª ed.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BALDERSTON, Daniel (1989). «The New Historical Novel: History and Fantasy in *Los recuerdos del porvenir*». *Bulletin of Hispanic Studies*, 66, 41-46.
- BAREIRO SAGUIER, Rubén (1984). «Estructura autoritaria y producción literaria en Paraguay». *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 42(1), 93-106.
- BAROJA, Pío (1987). *La nave de los locos*. Madrid: Cátedra.
- BARRENECHEA, Ana María (enero-diciembre 1956). «Notas al estilo de Sarmiento». *Revista Iberoamericana*, 21(41-42), 275-294.
- BARRERA, Marion K. (abril 1976). «*El otoño del patriarca* y la idea del eterno retorno». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 310, 176-186.
- BARRIENTOS, Juan José (1985). «Nueva novela histórica hispanoamericana». *Revista de la Universidad de México*, 416, 16-24.
- BARTHES, Roland (1999). *Mitologías* (12ª ed.). México D.F.: Siglo XXI.

- BAUJÍN, José Antonio (2001). «*El recurso del método: método y recursos de obsesiones carpenterianas*». En Alejo Carpentier, *El recurso del método* (pp. 19-58). Santiago de Compostela: USC.
- BECERRA GRANDE, Eduardo (1995). «La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América». En Teodosio Fernández, Eduardo Becerra y Selena Millares (aut.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 283-400). Madrid: Universitas.
- (1999). «Del idealismo a la utopía: el pensamiento hispanoamericano tras el 98». *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 28, 103-110.
- (2008). «Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela 1910-1975». En Trinidad Barrera (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 15-31). Madrid: Cátedra.
- (2011). «*El matadero*, de Esteban Echeverría. Tensiones discursivas en el camino hacia la emancipación literaria hispanoamericana». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, 233-242.
- BEIDLEMAN, Nikki M. (2008). «Espejos y matemática en Tirano Banderas». En Antonio Carreño (Ed.). *Actas do segundo congreso de estudos galegos* (10-12 de noviembre de 2008) (pp. 217-226). Brown University: Galaxia.
- BELIC, Oldrich (1969). «La estructura narrativa de *Tirano Banderas*». En *Análisis estructural de textos hispanos* (pp. 145-168). Madrid: Prensa Española.
- BELLINI, Giuseppe (1970). «Visión del dictador en la literatura hispanoamericana contemporánea». *El Uruguayo*, 2, 31-40.
- (1976). *Il mondo alucinante. Da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispani-americano della dittadura*, Milán: Cisalpino-Goliardica.
- (1982). *De tiranos héroes y brujos: estudios sobre la obra de M. A. Asturias*. Roma: Bulzoni Editore.
- (1999). *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Roma: Bulzoni Editore.
- (2000). *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*. Roma: Bulzoni Editore.
- (2003). *Studi sulla narrativa ispanoamericana*. Milán: Vita e Pensiero.
- BENEDETTI, Mario (1979). «El recurso del supremo patriarca». En *El recurso del supremo patriarca* (pp. 11-30). México: Nueva Imagen.
- (29 de noviembre 1980). «La novela necesita distanciarse de la realidad». *El Mundo Semanal* (Medellín).
- BENÍTEZ-ROJO, Antonio (1993). «Nacionalismo y nacionalización en la novela hispanoamericana del siglo XIX». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19(38), 185-193.
- BENJAMIN, Walter (1962). «Tesi di filosofia della storia». En Renato Solmi (ed.). *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (pp.75-79). Torino: Einaudi.
- BIANCHI ROSS, Ciro (29 de diciembre 1989). «*He sido desleal a mi vocación*. Entrevista a Lisandro Otero». La Habana. Disponible en:

http://www.cubaliteraria.cu/autor/lisandro_otero/ciro.htm [Último acceso: 05/12/2015].

- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1975). *De mitólogos y novelistas*. Madrid: Ediciones Turner.
- BLANCO-FOMBONA, Rufino (15 de enero 1927). «En torno a *Tirano Banderas*». *La Gaceta Literaria (Madrid)*.
- BOSQUE LASTRA, María Teresa Y SERNA MORENO, Jesús (coords.) (1993). *José Martí a cien años de «Nuestra América»*. México D.F.: UNAM.
- BOVES NAVES, Jovita (1993). «Recurrencias temáticas de la novela hispanoamericana (II)». En Guillermo Carnero Arbat (dir.). *Anales de Literatura Española* (pp. 9-20). Alicante: Universidad de Alicante.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992), *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela: USC.
- CALABRESE, Elisa (2009) *Lugar Común. Lecturas críticas de la literatura argentina*. Mar del Plata: EUDEM.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (2000). «El retablo de títeres: un teatro de vanguardia en España (1909-1937)». *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 10, 219-232.
- CALVIÑO, Julio (1985). *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- (1988). *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Ayuso.
- (1991). «El discurso de la esfinge». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493-494, 285-312.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2003). «Verdugos, delfines y favoritos en la novela de la dictadura». *Caravelle-Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 81(1), 203-228.
- CAMPA, Ricardo (marzo 1980). «La idea del poder en la literatura hispanoamericana». *Cuadernos hispanoamericanos*, 257, 616-631.
- CANFIELD, MARTHA LUANA (1984). *El 'patriarca' de García Márquez: arquetipo literario del dictador hispano-americano*. Firenze: Istituto Ispanico da Università Degli Studi di Firenze.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis (septiembre-octubre 1980). «Novelas sobre tiranos, cuentos de hadas». *Cuadernos Americanos*, 39(5), 200-205.
- CARPENTIER, Alejo (2 de febrero 1975). «Entrevista a Alejo Carpentier». Madrid, *ABC*, 133-135.
- (1987). *Tientos y diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (2003a). «Sartre y la Historia». En *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria* (pp. 270-271). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (2003b). *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza.
- (2006). *El recurso del método*. Madrid: Cátedra.

- CASTELLANOS, Jorge y Miguel Ángel Martínez (1981). «El dictador latinoamericano como personaje literario». *Latin American Research Review*, 16(2), 79-105.
- CEBALLOS, René (2007). «'Las dos Américas': re-descubrimiento del Nuevo Mundo». *Atenea* (Concepción), 496, 67-79. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849605> [Último acceso: 20/02/2016].
- CELORIO, Gonzalo (2012). «Del boom al boomerang». *Revista de la Universidad de México*, 106, 18-23. Disponible en: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/171/374 [Último acceso: 10/03/2015].
- CLARY, William (2000). «Las máscaras de la impostura: el retrato paródico de las fiestas de Minerva en *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 668-678). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- CORNEJO PARRIEGO, Rosalía (1993). *La escritura posmoderna del poder*. Caracas: Fundamentos.
- (1994). «El discurso racial en *Amalia* de José Mármol». *Afro-Hispanic Review*, 13(2), 18-24.
- CORTÁZAR, Julio (1983). *Libro de Manuel*. Barcelona: Bruguera.
- (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara.
- CORTÉS, Carlos (2003). «Narrativa y globalización: el fin de la literatura universal y el hilo de Ariadna». En Eduardo Bécerra Grande. *Desafíos de la ficción* (pp. 46-57). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/desafios-de-la-ficcion--0/html/ffe6c98a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_5 [Último acceso: 20/03/2015].
- CURIEL RIVERA, Adrián (2006). *Novela española y boom hispanoamericano: hacia la construcción de una deontología crítica*. Mérida: UNAM.
- CHAMBERS, Ross (2000). «Las voces en la sombra: escribir al dictado(r)». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 716-733). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- CHAO, Ramón (29 de junio de 1974). «Alejo Carpentier: una literatura inmensa». Madrid, *Triunfo*, 613.
- CHIAMPI, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- DARÍO, Rubén (1998) "El triunfo de Calibán" (Edición y notas de Carlos Jáuregui). En Aníbal González (coord.). *Balance de un siglo (1898-1998)* (pp. 452-455). Número especial de *Revista Iberoamericana*, 184-185.
- DE LA HOZ, Pedro (25 de septiembre de 2000). «Lealtad y nación. Entrevista a Lisandro Otero». México. Recuperado de: http://www.cubaliteraria.cu/autor/lisandro_otero/pedro.htm [Último acceso: 27/11/2015].

- DELLEPIANE, Ángela (1977). «Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca* y *Yo el Supremo*». *Caravelle-Cahiers du Monde Hispanique et Luso-brésilien*, 29, 65-87.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo (2007). *Redes intelectuales en América Latina: hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados USACH.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo (1985). *Guía de Tirano Banderas*. Madrid: Fundamentos.
- (1990). *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción*. Madrid: Visor.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1965). *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2009). «La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea». En José Carlos González Boixo (ed.). *Tendencias de la narrativa mexicana actual* (pp. 31-88). Madrid: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas.
- DILL, Hans-Otto (1997). «*El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier: primerísima auténtica novela histórica latinoamericana». En Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (pp.205-214). Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- DORFMAN, Ariel (enero-junio 1981). «Entre Proust y la momia americana. Siete notas y un Epílogo sobre *El recurso del método*». *Revista Iberoamericana*, 47(114-115), 95-128.
- DOUGHERTY, Dru (1983). *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- (1999). *Guía para caminantes de Santa Fe de Tierra Firme: Estudio sistémico de Tirano Banderas*. Valencia: Pre-Textos.
- (2003). *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos.
- ECO, Umberto (1985). *Trattato di Semiotica Generale* (9ª ed.). Milano: Bompiani.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea (1991). «Simbolismo religioso y valorización de la angustia». *Mitos, sueños y misterios* (pp. 39-55). Madrid: Grupo Libro (Colección Paraísos perdidos).
- (2001). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Emecé.
- ESTEBAN, Ángel y GALLEGU CUIÑAS, Ana (2015). *De Gabo a Mario: La estirpe del boom*. Madrid: Verbum.
- EZQUERRO, Milagros (2003). «Introducción». En Augusto Roa Bastos. *Yo el Supremo* (pp. 9-75). Madrid: Cátedra.
- FELIU-MOGGI, Fernando (2000). «A través del espejo: *El Señor Presidente* y Miguel Ángel Asturias en la Guatemala de Jorge Ubico». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 566-612). Madrid: ALL-CA (Colección Archivos).

- FERAL, Sophie (1997). «La animalidad en los cuentos de Rafael Arévalo Martínez». En Dante Liano (coord.). *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (Edición crítica) (pp. 376-393). Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- FERNÁNDEZ BRASO, Miguel (1969). *Gabriel García Márquez: una conversación infinita*. Madrid: Editorial Azor.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1982). *Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ DURÁN, Mercedes (2008). *Novelas y dictadores en América Latina. La identidad en ficción, pensamiento y forma*. Bogotá: Taller de edición Rocca.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.) (2000). *América Latina en su literatura* (17ª ed.). México D.F.: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003). *Historia y novela: poética de la novela histórica* (2ª ed.). Pamplona: Eunsa.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2004). «El anacronismo: forma y funciones». En Maria de Fátima Marinho (coord.). *Literatura e Historia* (pp. 249-259). Volumen I. Porto: Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Porto.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio (1992). «La narrativa de Miguel Barnet: Historias de gentes sin historia». En José Ignacio Úzquiza González (coord.). *Lo Real maravilloso en Iberoamérica. Relaciones entre Literatura y Sociedad. Actas del I Simposio Internacional de Literatura Iberoamericana (Cáceres, del 19 al 22 de noviembre de 1990)* (pp. 179-193). Junta de Extremadura: Universidad de Extremadura.
- (1995). «La conquista de una tradición». En Teodosio Fernández, Eduardo Becerra y Selena Millares (aut.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 15-134). Madrid: Universitas.
- (1995). «Una literatura para Hispanoamérica». En Teodosio Fernández, Eduardo Becerra y Selena Millares (aut.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 139-162). Madrid: Universitas.
- (1998). *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Ediciones Akal.
- (diciembre 2000). «La narrativa cubana del siglo XX: notas para la reconstrucción de un proceso». *América sin nombre*, 2, 84-91. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/america-sin-nombre--11/html/0256666c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.htm [Último acceso: 10/04/2015].
- (marzo 2007). «Cien años de soledad, o la magia sin fin». *Ínsula*, 723. Disponible en: http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20723.htm [Último acceso: 15/04/2015].
- (2010). «Introducción». En José Mármol. *Amalia* (2ª ed.) (pp. 11-58). Madrid: Cátedra.
- FERRO, Gabo (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea Editorial.

- FIGUEROA SÁNCHEZ, Cristo Rafael (2008). "El otoño del patriarca: incertidumbres, secretos y revelaciones del neobarroco". En *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX* (pp. 210-238). Medellín: Universidad de Antioquia.
- FLEMING, Leonor (marzo 1991). «Civilización y barbarie: el conflicto de Sarmiento en la obra de Echeverría». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 489, 91-96.
- «Introducción» (1995). En Esteban Echeverría. *El matadero* (4ª ed.) (pp. 11-86). Madrid: Cátedra.
- FOSTER David William (1977). «Amalia como novela gótica». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6, 223-228.
- FOUQUES, Bernardo (enero-febrero 1979). «La autopsia del poder según Roa Bastos, Carpentier y García Márquez». *Cuadernos Americanos*, 222(1), 83-110.
- FRANCO, Jean (enero-junio 1981). «Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas». *Revista Iberoamericana*, 47(114-115), 129-148.
- (1990). *Historia de la literatura hispanoamericana* (8ª ed.). Barcelona: Ariel.
- FUENTES, Carlos (1972). *La nueva novela hispanoamericana* (4ª ed.). México: Joaquín Mortiz.
- (1990). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Mondadori.
- (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- (17 de enero 2011). «Vargas Llosa, Premio Nobel». *Diario de Colima*, 58, p. A6.
- FÜKELMAN, María Cristina (2006). «La construcción de un tipo iconográfico: la figura de Juan Manuel de Rosas en la prensa opositora. Caricatura y sátira en la prensa antirrosista». *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 6, 97-124. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.57/pr.57.pdf [Último acceso: 10/02/2016].
- GALEANO, Eduardo (2000). *Las venas abiertas de América Latina* (16ª ed.). Madrid: Siglo XXI.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2005). *Trujillo: el fantasma y sus escritores. (Análisis y sistematización de la novela del trujillato)*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- GAMBOA, Jeremías (2013). «Generales y padres. Filiación y universo doméstico a cincuenta años del boom». Conferencia impartida en Universidad de Valladolid (UVA) el 9 de noviembre de 2012. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.catedravargasllosa.com/obra/generales-y-padres-filiacion-y-universo-domestico-a-cincuenta-anos-del-boom/> [Último acceso: 20/05/2015].
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (2009). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (2010). *Cinco novelas en clave simbólica*. Madrid: Al-faguara.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel y MENDOZA, Plinio Apuleyo (1982). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Bruguera.
- (2010). *El general en su laberinto* (2ªed.). Barcelona: Mondadori.
- GARCÍA, Juan Carlos (2000). *El dictador en la literatura hispanoamericana*. Santiago: Mosquito Editores.
- GARRELS, Elizabeth (abril-junio 1988). «El *Facundo* como folletín». *Revista Iberoamericana*, 143, 419-448.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (2001). «Géneros literarios». En *Nueva introducción a la teoría de la literatura* (pp. 283–316). Madrid: Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1988). "Género, 'tipos', modos». En Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 183-234). Madrid: Arco/Libros.
- (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GIACOMAN, Helmy F. (1971). *Homenaje a Miguel Ángel Asturias: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid/New York: Americas Publishing co./Anaya.
- GIARDINELLI, Mempo (1997). «Historia y Novela en la Argentina de los 90». En Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (pp. 177-183). Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- GIUFFRÉ, Mercedes (2004). *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- GLOWIŃSKI, Michał (1993). «Los géneros literarios». En Marc Angenot (coord.). *Teoría Literaria* (pp. 93-109). México: Siglo XXI.
- GOMARIZ, José (2005). *Colonialismo e independencia cultural*, Madrid: Verbum.
- GÓMEZ-VIDAL, Elvire (2008). «Libertad bajo palabra: Facetas del encierro en algunas novelas del dictador». En Geneviève Champeau (dir.). *Cárceles latinoamericanas* (pp. 249-275). Bordeaux: Ameriber.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (1986). «Dictaduras y democracias en América Latina». En Julio Labastida Martín del Campo (coord.). *Dictaduras y dictadores* (pp. 222-239). México D. F.: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto (enero-febrero 1980). «Historia y alegoría en la narrativa de Carpentier». *Cuadernos Americanos*. México, 200-220.
- (1990). «García Márquez y la voz de Bolívar». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 27 (24-25), 160-166. Disponible en: http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2482/2556 [Último acceso: 21/01/2016].
- (2001). *La voz de los maestros: escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum.
- (2008). *Cartas de Carpentier*. Madrid: Verbum.
- GRILLO, Rosa María (2010). «Contar la historia». En *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (pp. 19-106). Alicante: Cuadernos de América sin nombre. Disponible en:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/16409/1/CuadernosASN_27.pdf [Último acceso: 25/02/2016].

- GUILLÉN, Claudio (1960). «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco». En *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino*, Vol. I. (pp. 221-231). Madrid: Castalia.
- (1989). *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2013). *Entre lo uno y lo diverso* (2ª ed.). Barcelona: Tusquets Editores.
- GULLÓN, Ricardo (octubre 1966). «Técnicas de Valle-Inclán». *Papeles de Son Armadans*, 127, 21-86.
- (1969). *La invención del 98 y otros ensayos*. Madrid: Gredos.
- GUTIÉRREZ, José Ismael (2007). *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos.
- GUZMÁN, Martín Luis (2011). «Tirano Banderas». En Dru Dougherty. *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)* (pp.102-105). Santiago de Compostela: USC.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio (1984). «Nueva narrativa y las ciencias sociales hispanoamericanas en la década de los sesenta». En Ángel Rama et al. (eds.). *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 144-165). Buenos Aires: Folios.
- (1998). *Historia contemporánea de América Latina* (13ª ed.). Madrid: Alianza.
- HARSHAW Benjamín (1997). «Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico». En Antonio Garrido Domínguez (comp.). *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123-157). Madrid: Arco/Libros.
- HARSS, Luis (2000). «Miguel Ángel Asturias o la tierra florida». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 799-805). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1989). *La utopía de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HERNADI, Paul (1988). «Orden sin frontera: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa». En Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 73-94). Madrid: Arco/Libros.
- HIMELBLAU, Jack (2000). «Chronologic deployment of fictional events in M.A. Asturias's *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 1008-1028). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- (2000). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (9ª reimpr.). New York/London: Routledge.
- IBARGÜENGOITIA, Jorge (2007). *Maten al león*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- ILIE, Paul (1972). *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus.
- INGARDEN, Roman (1989). «Concreción y reconstrucción». En Rainer Warning (ed.). *Estética de la recepción* (pp. 35-53). Madrid: Visor.

- IRIARTE, Alfredo (1968). «Ensayo crítico sobre *El gran Burundú Burundá ha muerto y La metamorfosis de Su Excelencia*». En Jorge Zalamea. *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* (pp. 123-200). La Habana: Casa de las Américas.
- (1986). *Bestiario tropical*. Bogotá: Ediciones Gamma.
- IRISARRI, Antonio José de (1951). *La Historia de Perínclito Epaminondas del Cauca*. Guatemala: Ministerio de Educación pública.
- ISER, Wolfgang (1987a). «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico». En José Antonio Mayoral (comp.). *Estética de la recepción* (pp. 215-245). Madrid: Arco/Libros.
- (1987b). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- (2005). *Rutas de la interpretación*. México, D. F.: Fondo De Cultura Económica.
- JAIMES, Héctor (julio-septiembre 2000). «La cuestión ideológica del americanismo en el ensayo hispanoamericano». *Revista Iberoamericana*, 66(192), 557-569.
- JARAK, Diego (2014). «Mitos de creación: los monstruos del rosismo en la prensa de los salvajes unitarios». *Amerika* [En línea], 11. Disponible en: <http://amerika.revues.org/5584> [Último acceso: 14/03/2016].
- JÁUREGUI, Carlos (1998). "Calibán: icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío". En Aníbal González (coord.). *Balance de un siglo (1898-1998)* (pp. 441-451). Número especial de *Revista Iberoamericana*, 184-185.
- JAUSS, Hans Robert (1987). «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura». En José Antonio Mayoral (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 59-85). Madrid: Arco/Libros.
- JESI, Furio (1968). «Mito e linguaggio della collettività». En *Letteratura e mito* (pp. 35-44). Torino: Einaudi.
- JIMÉNEZ, José Olivio (comp.) (1975). *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. New York: Eliseo Torre.
- (2011). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (7ª ed.). Madrid: Hiperión.
- JITRIK, Noé (1983). *Muerte y resurrección de Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- (1999). «Yo el Supremo en novela histórica». *Vertiginosas textualidades* (pp. 133-152). México: UNAM.
- JUAN BOLUFER, Amparo de (2000). *La técnica narrativa en Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: USC.
- KADIKÖYLÜ, Neslihan (febrero 2012). «La evolución del tema de la dictadura y la figura del dictador en la novela latinoamericana». *Cuadernos Americanos*, 140, 221-238.
- KERÉNYI, Károly (1994). «Introduzione: Origine e fondazione nella mitologia». En *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (6ª ed.) (pp. 11-45). Torino: Universale Bollati Boringhieri.

- KERSEN, Sonja (1992). «Una interpretación del fondo histórico de *Amalia*». En Antonio Vilanova (ed.). *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas* (pp. 745-754). Barcelona: Publicaciones y Promociones Universitarias.
- KLAHN, Norma y CORRAL, Wilfrido H. (comps.) (1991). *Los novelistas como críticos. Tomo 1*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- KIRPATRICK, Susan (1975). «*Tirano Banderas* y la estructura de la historia». *Revista de Filología Hispánica*, 24, 449-468.
- KOHUT, Karl (1997). «Introducción: La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad». En Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (pp. 9-26). Frankfurt/Madrid: Vervuert.
- (2002). «Política, violencia y literatura». *Anuario de Estudios Americanos*, 59(1), 193-222.
- KRANIAUSKAS, John (2000). «Para una lectura política de *El Señor Presidente*: notas sobre el “maldoblesar” textual». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 734-746). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- KRISTEVA, Julia (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- KRYSINSKY, Wladimir (1991). «Yo el Supremo punto de fuga de la novela moderna». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493-494, 265-274.
- LANGA PIZARRO, Mar (2001). *Guido Rodríguez Alcalá en el contexto de la narrativa histórica paraguaya*. Tesis doctoral. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: www.cervantesvirtual.com [Último acceso: 27/11/2015].
- (diciembre 2002). «El novelista paraguayo como re-escritor de la Historia», *América sin nombre*, 4, 47-53. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6014/1/ASN_04_09.pdf [Último acceso: 30/11/2015].
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1970). «Para una revisión del concepto novela picaresca». En Carlos M. Magis (ed.). *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (México D.F., del 26 al 31 de agosto de 1968) (pp. 27-45). México D.F.: Colegio de México.
- (1979). «Sobre el género literario». En *Estudios de poética (la obra en sí)* (2ª ed.) (pp. 113-120). Madrid: Taurus.
- LEFERE, Robin (2013). *La novela histórica: (re)definición, caracterización y tipología*. Madrid: Visor Libros.
- LEZAMA LIMA, José (1993). *La expresión americana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- LIANO, Dante (1997). «Introducción». En *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (edición crítica) (pp. xxi-xxxi). Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- (2000). «Recepción de la obra de Miguel Ángel Asturias en Guatemala». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 613-630). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).

- LISCANO, Juan (2000). «Sobre *El Señor Presidente* y otros temas de la dictadura». En Gerald Martin (coord.). *El Señor Presidente* (edición crítica) (pp. 791-799). Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- LOJO, María Rosa (1991). «*Amalia*: la barbarie como anti-naturaleza». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 20, 79-101.
- (2013). «La novela histórica en la Argentina: del romanticismo a la posmodernidad». *Cuadernos del CILHA*, 14(19), 38-66. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1817/181730583005.pdf> [Último acceso: 27/10/2015].
- LÓPEZ RUIZ, Francisco (2011). *La rebelión de las marionetas: "teatro en el teatro" en Luigi Pirandello y Vicente Leñero*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- LOVELUCK, Juan (2000). «Sobre una novela de nuestro tiempo». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 781-787). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- LOZANO, Jorge (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Editorial.
- LUKÁCS, Georg (1966). *La novela histórica*. México D.F.: Ediciones Era.
- LYNCH, John (1993). *Caudillos en Hispanoamérica*. Madrid: Mapfre.
- LLARENA, Alicia (2008). «Surrealismo, Lo real maravilloso y Realismo Mágico. Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias». En Trinidad Barrera (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX* (pp. 115-133). Madrid: Cátedra.
- LLOVET, Jordi (et al.) (2012). «Géneros literarios». En *Teoría literaria y literatura comparada* (pp. 263-329). Barcelona: Ariel.
- MARCOS, Juan Manuel (1982a). «*Yo el Supremo* como reprobación del discurso histórico». *Revista Plural*, 12, 15-23. Disponible en: http://www.portalguarani.com/472_juan_manuel_marcos/11875_yo_el_supremo_cmo_reprobacion_del_discurso_historico_ensayo_de_juan_manuel_marcos.html [Último acceso: 27/1/2016].
- (otoño 1982b). «García Márquez y el arte del reportaje: de Lukács al 'postboom'». *Inti*, 1(16), 147-154. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1137&context=inti> [Último acceso: 29/1/2016].
- MARTÍ, José (2005). *Política de Nuestra América* (Compilación de textos de José Aricó) (8ª ed.). México: Siglo XXI.
- MARTIN, Gerald (2000a). «*El Señor Presidente*: una lectura 'contextual'». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 930-977). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- (2000b). «Introducción». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (pp. XV-XXXVIII). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1996). «La literatura y la formación de una conciencia nacional». En Saúl Sosnowski (ed.). *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales* (pp. 22-53). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1985). *La novela de Perón*. New York: Random House.

- (15 de abril 2000). «La resurrección del dictador». *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2000/04/15/opinion/955749603_850215.html [Último acceso: 2/3/2016].
- MATAMORO, Blas (2000). «América y España en el 98: miradas recíprocas». En Tomás Albaladejo Mayordomo y Lourdes Royano Gutiérrez (Eds.). *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898* (pp. 33-46). Santander: Universidad de Cantabria.
- MENDEZ-FAITH, Teresa (1991). «Dictadura y ‘espacios-cárceles’». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493-494, 239-248.
- MENTON, Seymour (1969). «La novela experimental y la república comprensiva de Hispanoamérica. Estudio analítico y comparativo de *Nostramo*, *Le dictateur*, *Tirano Banderas* y *El Señor Presidente*». En Juan Loveluck (ed.). *La novela hispanoamericana* (pp. 230-276). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- MERINO, José María (2014). «Epifanías oscuras». En Francisco Ayala. *Muertes de perro* (pp. XIII-XLII). Madrid: Alfaguara.
- MEYER-MINNEBACH, Klaus (1984). «La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencia». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33(2), 431-445.
- MILIANI, Domingo (1976). «El dictador: objeto narrativo en *Yo el supremo*». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4, 103-119.
- (enero-junio 1981). «El dictador: objeto narrativo en *El recurso del método*». *Revista Iberoamericana*, 114-115, 189-225.
- MILNER GARLITZ, Virginia (2000). «Valle-Inclán y la gira americana de 1910». En Margarita Santos Zas (et al.) (eds.). *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios* (pp. 91-121). Santiago de Compostela: USC.
- MILLARES MARTÍN, Selena (1999). «Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28(2), 1005-1024.
- (2000). «Los sueños de la razón: *El Señor Presidente*, mito y parábola del poder absoluto». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 763-775). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- (2004). *Alejo Carpentier*. Madrid: Síntesis.
- MONSIVÁIS, Carlos (1975). «Clasismo y novela en México». *Latin American Perspectives*, 2(2), 164-179.
- (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- MONTERROSO, Augusto (1993). *La palabra mágica*. Barcelona: Anagrama.
- MORALES, Mario Roberto (2000). «Matemos a Miguel Ángel Asturias». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 853-864). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- MORENO TURNER, Fernando (abril 1985). «Escritura, mito e historia: A propósito de un episodio de *Yo el supremo*». *Hispamérica*, 40, 15-21.

- (1992). «La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual)». *Scriptura*, 8-9, 151-158.
- MORENO-DURÁN, Rafael Humberto (2002). *De la barbarie a la imaginación: la experiencia leída*. México D. F.: Fondo De Cultura Económica.
- MÖRNER, Magnus (julio 1960). «Caudillos y Militares en la Evolución Hispanoamericana». *Journal of Inter-American Studies*, 2(3), 295-310.
- MUDROVICIC, María Eugenia (1993). «En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80». *Revista Iberoamericana*, 164-165, 445-468.
- NAVAJAS, Gonzalo (1987). «Historia circular y nueva temporalidad en *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 16, 205-213.
- NAVAS RUIZ, Ricardo (1962). *Literatura y compromiso. Ensayo sobre la novela política hispanoamericana*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- (2000). «*El Señor Presidente*: de su génesis a la primera edición crítica». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 749-757). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1992). «El dictador latinoamericano: aproximación a un arquetipo narrativo». *Philologia Hispalensis*, 7, 91-102.
- (1997). «Novelas del dictador: un descenso a los infiernos». *Neohelicon*, 24(1), 143-154.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1996). «Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo». En José Romera Castillo, Francisco García Carbajo y Mario García-Page (eds.). *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto d Semiòtica Literaria y Teatral de la UNED* (pp. 81-95). Madrid: Visor Libros.
- ORTEGA Y GASSET, José (1966). *La deshumanización del arte/ Ideas sobre la novela (1925)*. En *Obras completas. Tomo III (1917-1928)* (6ª ed.) (pp. 353-430). Madrid: Revista de Occidente.
- ORTEGA, Julio (1978). «*El otoño del patriarca*: texto y cultura». *Hispanic Review (University of Pennsylvania)*, 46(4), 421-446.
- (2010). «La alegoría del apocalipsis en la literatura hispanoamericana». En Ilse Logie, Pablo Decock y Geneviève Fabry (eds.). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (pp. 53-66). Bern: Peter Lang.
- ORTIZ, Fernando (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- OSORIO, Nelson (2000). «Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 882-929). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- OUIMETTE, Víctor (1989). «El centro patético en *Tirano Banderas*». *Letras de Deusto*, 44, 233-249.

- OVIEDO, José Miguel (1982). «Gabriel García Márquez: la novela como taumaturgia». En Peter Earle (ed.). *García Márquez: El escritor y la crítica* (2ª ed.) (pp. 171-188). Madrid: Taurus.
- OYARZÚN, Kemy (2000). «Estado patriarcal, utopía y distopía en *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 990-1007). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- PACHECO, Carlos (1986). «*Yo el Supremo*: la insurrección polifónica». En Augusto Roa Bastos. *Yo el Supremo* (pp. IX-LIII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1987). *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Celarg.
- (diciembre 1989). «La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*». *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 2-3, 19-45. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32388/2/articulo2.pdf> [Último acceso: 1/10/2015].
- (1997) «Reinventar el pasado: ficción como historia alternativa de América Latina». *Kipus. Revista Andina de Letras*, 6, 33-42.
- (1999) «*Cubagua*: el ojo de la ficción penetra la historia». Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/obra/2000/cp02/cp02.htm> [Último acceso: 11/9/2015].
- (2001). «La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica». *Estudios*, 18, 205-224.
- (2003). «Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana». *Voz y Escritura*, 13, 79-91. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/33040/1/articulo5.pdf> [Último acceso: 1/11/2015].
- PALENCIA-ROTH, Michael (julio-diciembre 1984). «El círculo hermenéutico en *El otoño del patriarca*». *Revista Iberoamericana*, 50(128-129), 999-1016.
- PAZ, Octavio (1972). *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar.
- (1979). *El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1987). «Hernán Cortés: exorcismo y liberación» (*El País*, 12 de octubre de 1985). *El peregrino en su patria* (pp.101-106). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). «El caracol y la sirena». En Rubén Darío. *Antología* (2ª ed.) (Edición de Carmen Ruiz Barrionuevo) (pp. 11-54). Madrid: Espasa Calpe.
- PERKOWSKA, Magdalena (2008). *Historias híbridas. La novela histórica latinoamericana (1850-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- PIGLIA, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Montevideo: Ediciones de la Urraca.
- PLÁ, Josefina (1991). «*Yo el Supremo* desde el pasquín póstico». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493-494, 249-254.

- POGOLOTTI, Graziella (Septiembre-Octubre 1974). «Carpentier renovado». *Casa de las Américas*, 86, 14-20.
- POLO GARCÍA, Victorino (1993). «Encuentro de otoño con Roa Bastos». *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 11, 53-59.
- POMER, León (Abril 1989). «Sarmiento, el caudillismo y la escritura histórica». *Cuadernos Hispanoamericanos: Los complementarios* 3, 7-37.
- PONS, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México D.F.: Siglo XXI.
- (diciembre 2000). «La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo». *Perfiles Latinoamericanos*, 15, 139-169. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11501507> [Último acceso: 2/4/2015]
- (2009). «Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte). Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico». *Espéculo*, 41. Disponible en: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html> [Último acceso: 2/10/2015]
- PORTUONDO ZÚÑIGA, Santiago (1978). «Cinco novelas y un tirano». *Santiago* [Cuba], 30, 47-75.
- POTTHAST, Barbara (2013). «Entre revolución y continuidad colonial. Catecismos políticos y ciudadanía paraguaya, 1810-1870». En Pilar García Jordán (ed.). *La articulación del Estado en América Latina. La construcción social, económica, política y simbólica de la nación, siglos XIX-XX* (pp.107-124). Barcelona: Publicacions de la UB / TEIAA.
- POZUELO YVANCOS, José María (1988). *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- (1994). «Teoría de la narración». En Darío Villanueva (coord.). *Curso de teoría de la literatura* (pp. 219-240). Madrid: Taurus.
- (2011). *Historia de la literatura española 9. Las ideas literarias (1214-2010)*. Madrid: Crítica.
- PULIDO HERRÁEZ, Begoña (2006). *Poéticas de la novela histórica contemporánea*. México: UNAM.
- RAMA, Ángel (1982a). «Los dictadores latinoamericanos». En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 393-494). Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- (1982b). «La formación de la novela latinoamericana». En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 29-34). Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- (1982c). «Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana». En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 227-258). Chile: Universidad Alberto Hurtado.

- (1982d). «Diez problemas para el novelista latinoamericano». En *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980* (pp. 43-113). Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- (1984a). «El Boom en perspectiva». En Ángel Rama et al. (eds.). *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 51-110). Buenos Aires: Folios.
- (1984b). *La ciudad letrada*. Hanover: Del Norte.
- (2000). «Fantasmas, delirios y alucinaciones». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 842-848). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- (2008). *Transculturación narrativa en América Latina* (2ª ed.). Buenos Aires: El andariego.
- RAMOS, Juan Antonio (1983). *Hacia el otoño del patriarca: la novela del dictador en Hispanoamérica*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- RAMOS, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: El Perro y la Rana.
- RANGEL, Carlos (1982). *Del buen salvaje al buen revolucionario* (10ª ed.). Caracas: Monte Ávila Editores.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1996). «El modernismo literario y las ideologías». En *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales. Volumen 2* (pp. 406-436). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- REBOLLO TORÍO, Miguel Ángel (1999). «Tres dictadores, análisis lingüístico (en Valle-Inclán, Roa Bastos y García Márquez)». *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, 329-349.
- RENAN, Ernest (2004). *¿Qué es una nación?* Edición digital: Franco Savarino. Disponible en: http://enp4.unam.mx/amc/libro_munioz_cota/libro/cap4/lec01_renanqueesunanacion.pdf [Último acceso: 14/03/2016].
- RICHMOND, Carolyn (2014). «La invención de *Muertes de perro*, de Ayala». En Francisco Ayala. *Muertes de perro* (pp. XLIII-LXXXVI). Madrid: Alfaguara.
- RISCO, Antonio (1966). *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y El ruedo ibérico*. Madrid: Gredos.
- ROA BASTOS, Augusto (julio-septiembre 1977). «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo». *Escritura: teoría y crítica literaria* (Caracas), 2(4), 167-193.
- (1978). «Rafael Barrett descubridor de la realidad social del Paraguay» (prólogo). En Rafael Barrett. *El dolor paraguayo* (pp. ix-xxxii). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1984). «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana». En Ludwig Schrader (ed.). *Augusto Roa Bastos. Actas del Coloquio Franco-Alemán. Düsseldorf 1-3 de junio de 1982*. (pp. 1-12). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- (1986). *Yo el Supremo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- (1993). *Hijo de Hombre*. Madrid: Espasa-Calpe.

- (1999). «Los trasterrados de Comala. La lección de Rulfo». *Monteagudo*, 4 (3ª Época), 13-18.
 Disponible en: <http://revistas.um.es/monteagudo/article/viewFile/77061/74491>
 [Último acceso: 3/3/2016].
- RODRÍGUEZ ALCALÁ DE GONZÁLEZ ODDONE, Beatriz (1975). «Yo el Supremo visto por su autor y aproximaciones». En José Federico Samudio (ed.). *Comentarios sobre 'Yo el Supremo'* (pp. 9-32). Asunción: Club del libro. Disponible en: http://www.portalguarani.com/2347_jose_federico_samudio_falcon/17010_comentarios_sobre_yo_el_supremo_edicion_al_cuidado_jose_federico_samudio.html.
 [Último acceso: 13/3/2016]
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (2000). «Los dos Asturias». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 839-841). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (abril 1989). «Sarmiento y la biografía de la barbarie». *Cuadernos Hispanoamericanos. Complementarios*, 37-59.
- RODRÍGUEZ, Ignacio y VALDÉS, Adriana (1973). «Hijo de hombre. El mito como fuerza social». En Helmy F. Giacomani (ed.). *Homenaje a Roa Bastos. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (pp. 97-154). New York: Anaya-Las Américas.
- RODRÍGUEZ, Juan (1995). «La máscara torva de Zacarías el Cruzado». En Manuel Aznar Soler y Juan Rodríguez (eds.). *Valle-Inclán y su obra. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Valle-Inclán (Bellaterra, 16-20 de noviembre de 1992)* (pp. 359-367). Barcelona: Taller d'Investigacions Valleinclanians.
- (1999). «Valle-Inclán, en 1925: Una entrevista olvidada». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24(1-2), 193-211.
- (2012). «Introducción». En *Tirano Banderas* [Edición digital]. Disponible en: <http://www.tiranobanderas.es/> [último acceso: 10/05/2016].
- RODRÍGUEZ, Teresita (1989). *La problemática de la identidad en El Señor Presidente de Miguel Ángel Asturias*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos (2000). «Miguel Ángel Asturias: una estructura del subdesarrollo». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 812-822). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- RÖSSNER, Michael (1997). «De la búsqueda de la propia identidad a la deconstrucción de la historia europea». En Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (pp. 167-176). Frankfurt/Madrid: Veruert.
- (1999). «De la utopía histórica a la historia utópica: reflexiones de la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos». En Sonja Steckbauer (ed.). *La novela latinoamericana entre historia y utopía* (pp. 68-78). Eichstätt: Katholische Universität Eichstätt.
- ROUQUIÉ, Alain (1986). «Dictadores, militares y legitimidad en América Latina». En Julio Labastida Martín del Campo (coord.). *Dictaduras y dictadores* (pp. 10-26). México D. F.: Siglo XXI.

- (1990). *Extremo occidente. Introducción a América Latina*. Buenos Aires: Emecé.
- ROYANO, Lourdes (2000). «El olvido cómplice: Miguel Ángel Asturias y Jorge Luis Borges». En Tomás Albaladejo Mayordomo y Lourdes Royano Gutiérrez (Eds.). *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898* (pp. 81-124). Santander: Universidad de Cantabria.
- RUEDA, Salvador (1981). «El dictador en la narrativa dominicana». En José Alcántara Almánzar. *El dictador en la novela hispanoamericana* (pp. 113-145). Santo Domingo: Museo de las Casas Reales.
- RUFFINELLI, Jorge (2000). «Las ‘traiciones’ textuales de *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 871-881). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- SAINT-LOU, Jean-Marie (2000). «Apuntes para una lectura ‘semántica’ de *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 633-667). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- SALINAS, Pedro (2001). *Literatura Española Siglo XX*. Barcelona: Alianza.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1968). *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (2ª ed.). Madrid: Gredos.
- (2000). «Miguel Ángel Asturias y el estilo maya». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 779-780). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- SÁNCHEZ-COLOMER, María Fernanda (otoño 2002). «Las conferencias de Valle-Inclán en México (1921): algunas reseñas olvidadas». *El Pasajero. Revista de Estudios sobre Ramón del Valle-Inclán*. Disponible en: <http://www.elpasajero.com/confe1921.html> [Último acceso: 20/02/2016]
- SANDOVAL, Adriana (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana (1851-1978)*. México D.F.: UNAM.
- SANTOS ZAS, Margarita (2001). «Valle-Inclán y la prensa cubana: el viaje a La Habana de 1921». *Anuario Valle-Inclán I. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26(3), 219-253.
- (enero, 2005). «Nuevos documentos: Valle-Inclán entrevistado en La Habana (1921)», *Cuadrante*, 10, 5-28.
- SARLO, Beatriz. (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1988). "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica». En Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 155-179). Madrid: Arco/Libros.
- (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- SCHNEIDER, Luis Mario (2000). «La segunda estancia de Valle-Inclán en México» (1921). En Margarita Santos Zas (et al.) (Eds.). *Valle-Inclán (1898-1998): Escenarios* (pp. 123-143). Santiago de Compostela: USC.
- SCHERMAN FILER, Jorge (2003). *La parodia del poder en Carpentier y García Márquez: desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano*. Santiago: Cuarto Propio.

- SCHULMAN, Iván A. (2008). «Poesía modernista». En Luis Íñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo* (4º ed.) (pp. 523-536). Madrid: Cátedra
- SENDER, Ramón José (1965). *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*. Madrid: Gredos.
- SERRANO ALONSO, Javier y JUAN BOLUFER, Amparo de (1995). *Bibliografía general sobre Ramón del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: USC.
- SHAW, Donald Leslie (2008). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom y Posmodernismo* (9ª ed.). Madrid: Cátedra.
- SICARD, Alain (primavera 1979). «Augusto Roa Bastos sobre *Yo El Supremo*». *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 1(9), 5-12. Disponible en: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss9/3> [Último acceso: 3/2/2016].
- SIMS, Robert (1994). «A medio camino entre dictador, dictadura y dualidades: *La metamorfosis de Su Excelencia* y *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea». *Revista de Estudios Colombianos*, 14, 32-37.
- SKLODOWSKA, Elzbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam: John Benjamin Publishing Company.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1989). «Valle-Inclán y las vanguardias literarias: la composición de *Tirano Banderas* como novela cubista». En Juan A. Hormigón (ed.). *Busca y rebusca de Valle-Inclán* (pp. 373-385). Madrid: Ministerio de Cultura.
- SOMMER, Doris (2004). *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG.
- SOSNOWSKI, Saúl (mayo 1987). «Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 443, 143-159.
- (1996). «Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas». En *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones* (pp. ix- lxxxviii). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SPANG, Kurt (1995). «Apuntes para una definición de la novela histórica». En Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.). *La novela histórica. Teoría y comentarios* (pp. 65-114). Pamplona: EUNSA.
- SPERATTI-PIÑERO, Emma Susana (1957). *La elaboración artística en Tirano Banderas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- SUBERCASEAUX, Bernardo (Mayo 1980). «*Tirano Banderas* en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador, 1926-1976)». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359, 323-340.
- SUBIRATS, Eduardo (2014). «Escritura, poder, esquizofrenia: *Yo el Supremo*». En *Mito y Literatura* (pp. 99-175). México D.F.: Siglo XXI.
- TACCA, Oscar (2000). *Los umbrales de Facundo*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- TARACENA ARRIOLA, Arturo (1997). «Arévalo Martínez y la Guatemala de los años diez». En Dante Liano (coord.). *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (Edición crítica) (pp. 235-245). Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).

- TODOROV, Tzvetan (1988). "El origen de los géneros». En Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.). *Teoría de los géneros literarios* (pp. 31-48). Madrid: Arco/Libros.
- TOVAR BLANCO, Francisco (1991). «El pasquín ológrafo en *Yo el Supremo*». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 493-494 (Ejemplar dedicado a: Homenaje a Roa Bastos), 255-264.
- TRIGO, Abril (1990). *Caudillo, estado, nación: literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithersburg: Hispamérica.
- UGALDE, Sharon Keefe (1980). "El gran solitario de palacio y la modalidad de la ironía". *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1(12), 36-46.
- (1980). «The Mythical origins of el Supremo». *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*, 8(1-2), 293-305.
- (otoño-primavera 1982). «Ironía en *El otoño del patriarca*». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 16(4). Disponible en:
<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss16/4> [Último acceso: 15/04/2016]
- (1988) «Veloz Maggiolo y la narrativa de dictador/dictadura: perspectivas dominicanas e innovaciones». *Revista Iberoamericana*, 54(142), 129-150.
- USLAR PIETRI, Arturo (1990). *Cuarenta ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- (1992). *La creación del Nuevo Mundo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2000). «Yo asistí al nacimiento de *El Señor Presidente*». En Gerald Martin (coord.). *El Señor Presidente* (edición crítica) (pp. 509-515). Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos).
- VALLE-INCLÁN Joaquín del y VALLE-INCLÁN Javier del (Eds.) (1994). *Entrevistas, conferencias y cartas*. Valencia: Pre-Textos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1968). *Los cuernos de Don Friolera*. En *Martes de carnaval* (2ª ed.) (pp. 65-173). Madrid: Espasa Calpe.
- (2002). *La lámpara maravillosa*. (6ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- VAN DER LINDE, Carlos Germán (septiembre-diciembre 2007). «¡Yo mando aquí! – Sátira y novela latinoamericana del dictador–». *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 8(20), 13-35.
- VAN OSS, ADRIAN (2008). «La América decimonónica». En Luis Íñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo* (4ª ed.) (pp. 11-30). Madrid: Cátedra.
- VARELA JÁCOME, Benito (1982). «Introducción». En José Mármol. *Amalia* (pp. 5-13). Madrid: Cupsa.
- (2008). «Evolución de la novela hispanoamericana en el XIX». En Luis Íñigo Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo* (4ª ed.) (pp. 91-133). Madrid: Cátedra.
- VARGAS LLOSA, Mario (junio 1969). «Novela primitiva y novela de creación en América Latina». *Revista de la Universidad de México*, 32(10), 29-36.
- (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores.

- (2000). *La fiesta del Chivo*. Madrid: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2009). *El arte de la distorsión*. Barcelona: Alfaguara.
- VELASCO, Juan (1990). «Lo fantástico y la historia: La polémica entre *La sombra del caudillo* y *Tirano Banderas*». *Mester*, 19(2), 71-81.
- VERDEVOYE, Paul (1978). «*Caudillos*», «*caciques*» et dictateurs dans le roman hispanoaméricain. Paris: Editions Hispaniques.
- VERDUGO, Iber (2000). «Vitalismo y esencialismo en *El Señor Presidente*». En Miguel Ángel Asturias. *El Señor Presidente* (edición crítica de Gerald Martin) (pp. 823-835). Madrid: ALLCA (Colección Archivos).
- VILLANUEVA, Darío (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2005). *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, M^a Cristina (2006). «Teatros de Marionetas: La influencia de Valle-Inclán en *El Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias». *Moenia*, 12, 157-169.
- VIÑAS, David (1971). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- VIU, Antonia (2007). *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003)*. Santiago: RIL editores.
- VOLEK, Emil (febrero 1975). «Alejo Carpentier y la narrativa hispanoamericana actual: dimensiones de un realismo mágico». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 296, 319-342.
- WEINBERG, Liliana (1993). «‘Nuestra América’ en tres tiempos». En María Teresa Bosque Lastra y Jesús Serna Moreno (coords.). *José Martí a cien años de Nuestra América* (pp. 25-38), México D.F.: UNAM.
- (2004). *Literatura latinoamericana. Descolonizar la imaginación*. México D.F.: UNAM.
- (2011). «Ensayo e interpretación de América». En Julio Ortega (coord.). *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la literatura latinoamericana. Volumen 3: La literatura hispanoamericana* (pp. 201-291). México: Secretaría de Relaciones Exteriores.
- WELLEK, René y WARREN, Austin (1959). «Géneros literarios». En *Teoría Literaria* (pp. 270-286). Madrid: Gredos.
- WHITE, Hayden (2003). «El texto histórico como artefacto literario». En Verónica Tozzi (ed.). *El texto literario como artefacto literario y otros escritos* (pp. 107-139). Barcelona: Ediciones Paidós.
- WILLIAMS, Raymond (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- WILLIAMS, Raymond Leslie (2003). *The Twentieth-Century Spanish American Novel*. Austin: University of Texas Press.
- YANKELEVICH, Pablo (2000). «Vendedor de palabras: José Santos Chocano y la Revolución mexicana». *Desacatos*, 4, 131-160. Disponible en:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-92742000000200009&lng=es&tlng=es [Último acceso: 05/07/2015]

ZAMORA VICENTE, Alonso (1999). «Introducción a *Tirano Banderas*». En Ramón del Valle-Inclán. *Tirano Banderas* (15ª ed.). Madrid: Espasa Calpe.

ZAVALA, Iris Milagro (marzo 1970). *Valle-Inclán y sus críticos*. *MLN, The Johns Hopkins University Press, Hispanic Issue*, 85(2), 279-286.

ZEA, Leopoldo (1976). *El pensamiento latinoamericano* (3ª ed.). Barcelona: Ariel.

ZULOAGA, Conrado (1977). *Novelas del dictador/dictadores de novela*, Bogotá: Carlos Valencia Editor.